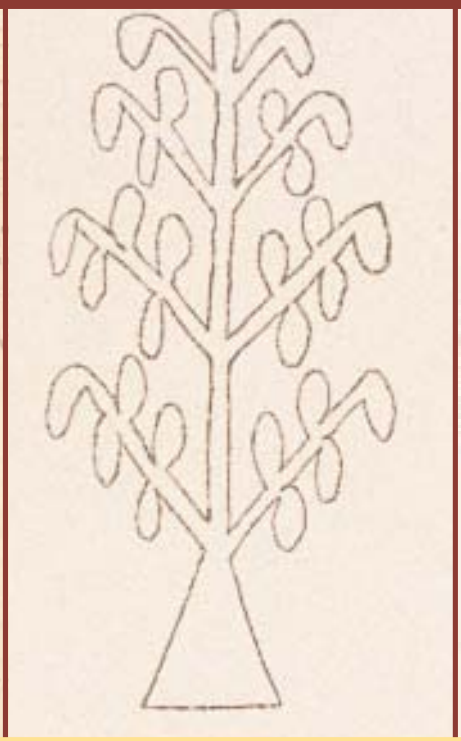
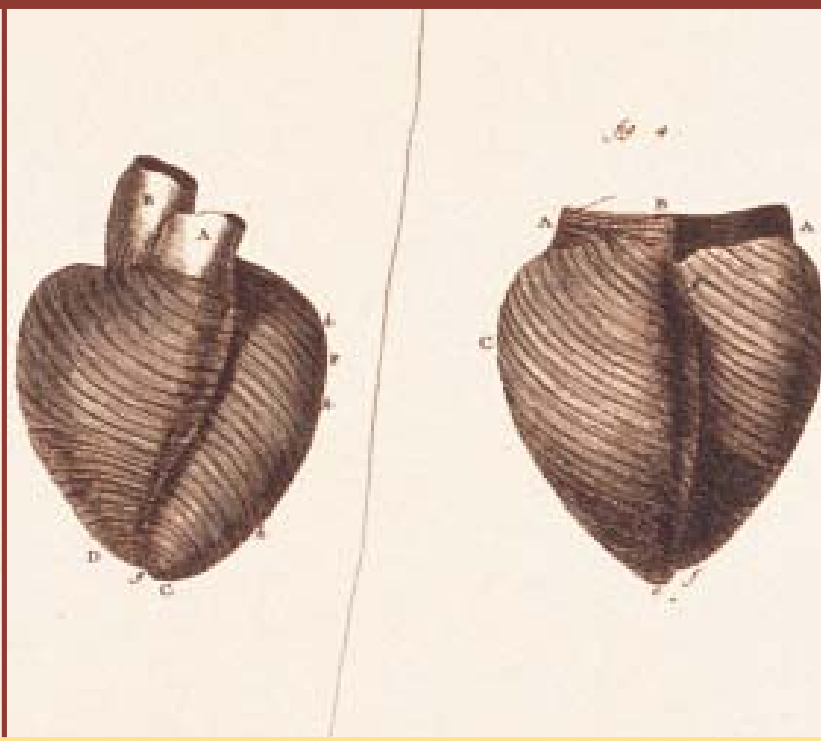
PROTÉE

revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques

volume 30 numéro 3 • hiver 2002-2003





AUTOUR DE PEIRCE
poésie et clinique

Iconographie Paul Lussier

Autour de Peirce: poésie et clinique

Michel Balat Francesca Caruana Gérard Deledalle
Pierre Delion Alain Freixe Bertrand Gervais Jean Oury

Hors dossier Anne Beyaert Christian Morin

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Chicoutimi, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Directeur : François Ouellet. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.
Conseiller à l'informatique : Jacques-B. Bouchard. Secrétaire : Joanne Tremblay.

Responsable du présent dossier : Michel Balat.
Page couverture : Détails tirés de dessins de Paul Lussier qui ont pour titre : *Détails. Aspects de la vie et de la mort de saint Sébastien racontés par le détail*.
Estampes numériques sur papier « Arches », format raisin (50 x 65cm), rehaussées au pastel, à la plombagine et au crayon de couleur (1997).

Comité de rédaction :
Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Lucie HOTTE, Université d'Ottawa
François OUELLET, Université du Québec à Chicoutimi
Marilyn RANDALL, University of Western Ontario
Josias SEMUJANGA, Université de Montréal
Johanne VILLENEUVE, Université du Québec à Montréal
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :
François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique
Louise MILOT, Université du Québec

Comité de lecture * :
Jacques BACHAND, Université du Québec
Donald BRUCE, University of Alberta
Robert DION, Université du Québec à Montréal
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi
Gilbert LAROCHELLE, Université du Québec à Chicoutimi
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal
Joseph MELANÇON, Université Laval
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie ROY, Université Laval
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

ABONNEMENT (3 NUMÉROS/ANNÉE)
(VERSION IMPRIMÉE OU CÉDÉROM ANNUEL)

INDIVIDUEL	INSTITUTIONNEL
Canada : 29$	Canada : 34$
(15$ pour les étudiants)	États-Unis : 44$
États-Unis : 34$	Autres pays : 49$
Autres pays : 39$	

VENTE AU NUMÉRO
(VERSION IMPRIMÉE)

INDIVIDUELLE	INSTITUTIONNELLE
Canada : 11,25$	Canada : 15$
(6$ pour les étudiants*)	États-Unis : 17$
États-Unis : 13,25$	Autres pays : 19$
Autres pays : 14,25$	

* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

Mode de paiement : chèque (tiré sur une banque canadienne) ou mandat-poste libellés en dollars canadiens. TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.
Adresse électronique : protee@uqac.ca. Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Sainte-Foy, Québec, G1V 2M2, téléphone : (418) 657-4246.
PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.
PROTÉE est indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique.
L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie ICLT Inc.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement nº 07979
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada

ISSN-0300-3523

revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques

PROTÉE

volume 30, numéro 3 • hiver 2002-2003

Avant-propos 5

AUTOUR DE PEIRCE: POÉSIE ET CLINIQUE

Présentation / *Michel Balat* 7

PEIRCE ET LA CLINIQUE / *Michel Balat* 9

DU POSSIBLE À L'EXISTANT PAR LE DISCOURS / *Gérard Deledalle* 25

PROPOSITION DE MODÉLISATION PEIRCIENNE
DE LA SÉMIOSE DU BÉBÉ / *Pierre Delion* 31

GISEMENT POUR LA SINGULARITÉ / *Francesca Caruana* 45

PAUL LUSSIER. FRAGMENTS / *Louise Déry* 55

L'EFFACEMENT RADICAL.
Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli / *Bertrand Gervais* 63

LECTURE ET MUSEMENT / *Alain Freixe* 73

Document

INTRODUCTION AU PRAGMATISME EN PSYCHIATRIE / *Jean Oury* 77

Hors dossier

POUR UNE DÉFINITION SÉMIOTIQUE DU DISCOURS HUMORISTIQUE / *Christian Morin* 91

LE MONDE DE LA MOUCHE / *Anne Beyaert* 99

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 107
NOTICES BIOGRAPHIQUES 109

DE LA TRANSMISSION

Ce qui est à lire, reste toujours à lire.
Edmond Jabès

François Ouellet a pris en 2002 la direction de *Protée*, remplaçant de ce fait Francine Belle-Isle qui en a été la directrice, avec Jacques-B. Bouchard, ces douze dernières années. Douze ans ! Ce n'est pas qu'un changement de direction, c'est un changement de génération…

Francine Belle-Isle a été une directrice d'une extraordinaire efficacité et, sous sa gouverne, *Protée* s'est imposée comme une revue d'un grand professionnalisme. Elle a su innover, tout en maintenant le mandat premier de la revue, qui est de mettre en valeur les pratiques et les théories sémiotiques contemporaines. Elle a su accueillir des propositions de dossiers qui débordaient du cadre traditionnel de la sémiotique, n'hésitant pas à ouvrir les pages de la revue à des thèmes aussi inattendus que la danse, le silence, le geste, les timbres-poste, etc. – thèmes qui se sont révélés porteurs d'une recherche fascinante. La revue, sous sa direction, a continué à explorer de nouvelles pratiques sémiotiques, politique qui lui vaut sa réputation actuelle sur la scène nationale et internationale.

Toutes ces années, Francine Belle-Isle a porté une attention particulière à l'aspect visuel de la revue, faisant paraître des dossiers d'artistes en complément aux dossiers théoriques. Elle était à cet égard chaleureusement appuyée de Johanne Lamoureux, de l'Université de Montréal, qui a été membre du comité de rédaction de 1990 à 2001. *Protée* a maintenu son cachet unique dans les revues universitaires canadiennes, en montrant que le travail sur les signes engageait autant les artistes que les chercheurs. L'intersection de ces pratiques sémiotiques a fait la preuve qu'une revue universitaire pouvait avoir un cachet et non simplement une politique éditoriale.

Francine Belle-Isle n'était pas seule dans cette aventure. Jacques-B. Bouchard a été de la partie toutes ces années, comme directeur de la revue, pendant trois ans et demi (de 1994 à 1997), puis comme directeur adjoint et directeur par intérim, assurant une partie de la production (sept numéros), ces dernières années ; il a aussi agi à titre de conseiller à l'informatique. Au dynamisme et à la détermination de Francine Belle-Isle répondaient l'amabilité et la très grande générosité de Jacques-B. Bouchard. Ensemble, ils ont permis que *Protée* soit une aventure intellectuelle.

Jean-Pierre Vidal, maintenant professeur émérite à l'Université du Québec à Chicoutimi, a fait partie du comité de rédaction ces douze dernières années. En fait, fondateur de la revue en 1970, alors qu'elle relevait du département des sciences humaines de l'époque, il a de tout temps été lié à *Protée*. On lui doit de nombreuses traductions, un travail d'aide à la diffusion, mais surtout une attitude intellectuelle, une ouverture d'esprit que la revue entend toujours préserver.

Ces artisans nous laissent en héritage une revue d'une grande originalité, une revue qui ne craint pas de prendre des risques et de bousculer les idées reçues, une revue qui a fait de la sémiotique, un regard, une façon de comprendre le monde et de le décrire.

Bertrand Gervais
Au nom du comité de rédaction.

Autour de Peirce : poésie et clinique

Michel Balat

« Autour de Peirce », comme autour d'une source, « Peirciennes » aurions-nous pu dire pour préciser l'ambiance, le ton du numéro de cette revue, ou encore « Orience » que Peirce substitue parfois à « Priméité », par quoi se rattache aussi bien à la tradition philosophique occidentale qu'à l'orientale, qui permet de penser la poésie, au sens grec du terme, en ce qu'elle est reliée à toutes les créations du langage humain, à la langue et à la parole, mais aussi au corps. La priméité, l'orience, permet d'embrasser la dimension du possible aussi bien dans la conception des formes que dans l'élaboration logique.

Sans doute dois-je le sous-titre « poésie et clinique » à Jean Oury et Pierre Delion, tous deux penseurs et poètes de ce riche courant de la psychiatrie qu'est la psychothérapie institutionnelle. Que l'on lise, entre autres, du premier *Création et schizophrénie*[1] et du second *La Musique de l'enfance*[2] ! Tous deux insistent depuis des années sur la dimension poétique du travail institutionnel. Aussi tentons-nous ici de les suivre sur le chemin où la clinique est invention, création, *poiêsis*. Mais y a-t-il une autre clinique ? Car la clinique est certes observation, diagnostic, pronostic, soin, mais elle est avant tout création de possibilités inaperçues par l'être en souffrance. Je pense ici à ce jeune homme enclos jusqu'alors dans les marges d'un coma traumatique gravissime – « végétatif », dit-on – qui nous gratifia, après deux heures passées avec lui à palabrer en équipe, d'un merveilleux sourire. Possibilisation (*Ermöglich*), disent Heni Maldiney et Jean Oury.

Après ma présentation , dans « Peirce et la clinique », des principaux concepts peirciens utilisés dans le travail clinique quotidien, à savoir le Scribe et l'inscription, le Museur et le musement, l'Interprète, le Ton, la distinction Type-Tessère, etc., c'est Gérard Deledalle qui nous donne, dans « Du possible à l'existant par le discours », la critique des outils mis en œuvre. Il insiste sur la nature de l'icône, qui constitue une des scènes où viennent se jouer les figures de la priméité. Pierre Delion, sous le titre « Proposition de modélisation peircienne de la sémiose du bébé » nous fait part des avancées théoriques très concrètes permises par la sémiotique dans la pratique psychiatrique auprès des enfants, mais aussi dans la conception que l'on peut avoir du processus d'émergence des signes chez le bébé. Francesca Caruana approfondit les rapports des arts plastiques et du corps tel que la psychanalyse peut le penser. J'extrais la citation qu'elle donne de Beuys :

> *Il n'existe pas d'autre possibilité de s'exprimer que par un signe d'un matériau déterminé. Et pour cela, on a besoin de matériaux plus ou moins solides.* […] *Car les hommes ne peuvent s'exprimer qu'à travers des formes laissées par des matériaux déterminés. Cela est bien sûr également vrai pour la langue.*[3]

Dans « L'effacement radical. Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli », Bertrand Gervais forge de nouveaux rapports entre le musement, l'inscription et l'oubli. Développant à la fois les rapports du musement et de l'inscription, il pose avec Blanchot la question fondamentale de l'oubli, condition de la mémoire et lieu de ce que Freud appelait le « refoulement originaire ». « À travers les mots passait encore un peu de jour »[4] apporte-t-il au cœur de ce que nous avons voulu poser dans les quelques articles qui vont suivre. Cette pensée hante aussi Alain Freixe, philosophe et poète, dans son « Lecture et musement » :

> *Je pense tout particulièrement à ces moments où dans le cours d'une lecture, soudain, le livre nous tombe des mains* [... suspendant] *le rêve de ce « monde-image », auquel nous portent immanquablement les mots, pour nous faire nous souvenir qu'au dehors est le monde que scelle la finitude* [...].

Il reprend à sa façon, en maître des mots, l'articulation des types, des traces et des tons, donnant à ces concepts une épaisseur qui justifie ce jugement de Peirce :

> *Je vous entends dire : « Tout cela n'est pas un fait ; c'est de la poésie. » Quel non-sens ! La mauvaise poésie est fausse, je vous l'accorde ; mais rien n'est plus vrai que la vraie poésie. Et laissez-moi dire aux hommes de sciences que les artistes sont des observateurs plus fins et plus aigus qu'eux-mêmes* [...].[5]

Dans un document, Jean Oury livre le séminaire introductif consacré au pragmatisme en psychiatrie, une importante prise de position sur le pragmatisme tel qu'on peut le concevoir au fil de la vie quotidienne dans l'institution en perpétuel remodelage qu'est la clinique de La Borde dont il est le médecin-directeur depuis sa fondation au début des années 1950. Il aurait pu l'intituler « pragmatisme et abduction ».

Ce numéro est une introduction à ce qu'est la réalité de la clinique quotidienne, celle où se tissent les paroles, où s'articulent les lieux, les temps, où les couleurs du possible se posent sur des « paysages de l'impossible » comme le dit magnifiquement Danièle Roulot[6].

---

1. J. Oury, *Création et schizophrénie*, Paris, Éd. Gallilée, 1989.
2. P. Delion, *La Musique de l'enfance. Chronique institutionnelle d'un pédopsychiatre*, Les Lecques, Le Champ social, 2000.
3. Cité par W. Schade dans *Joseph Beuys. Premières aquarelles*. Schade renvoie à un entretien publié dans V. Harlan, *Was ist Kunst, Werkstattgespräch mit Beuys*, Stuttgart, 1986, p. 66, note 1.
4. M. Blanchot, *L'Attente l'oubli*, Paris, Minuit, 1962, p. 40.
5. C. S. Peirce, *Collected Papers*, vol. 1-6 (sous la dir. de C. Hartshorne et P. Weiss), Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1931-1935, 1.315.
6. D. Roulot, *Paysages de l'impossible*, Les Lecques, Théétète-Le Champ Social, 1998.

PEIRCE ET LA CLINIQUE

MICHEL BALAT

INTRODUCTION

Depuis l'origine de la clinique, c'est-à-dire depuis Hippocrate, la question du signe est centrale. Elle l'a été tout d'abord pour la question du pronostic : comment, à partir des rapports divers que le médecin peut établir avec le malade – et dans un premier temps, essentiellement dans les positions par rapport à son lit, d'où le terme de « clinique », à savoir du plus loin, le pas de la porte, au plus près, le chevet –, dire ce qu'il va advenir de lui : la mort ? la guérison ? On pourrait dire, en employant ce terme de la philosophie des scolastiques que Peirce a repris avec bonheur, qu'en ce premier temps s'élaborait une « grammaire spéculative », c'est-à-dire la définition des conditions pour qu'un signe soit un signe. Je cite souvent un petit événement qui me paraît très intéressant : nous avons formé depuis de nombreuses années un petit groupe de médecins pour saisir l'incidence de la relation entre le praticien et son client en ce qui concerne le soin. Lors d'une de ces séances, était discuté un court texte d'Hippocrate[1], il s'agit du « cas Philiscos », dans *Épidémies I*[2]. Mes amis discutaient de ce cas et hésitaient sur le diagnostic jusqu'au moment où l'un d'entre eux fit remarquer que Philiscos habitait près du rempart et émit le diagnostic de « fièvre bilieuse hémoglobinurique », diagnostic habituellement posé par la cohorte des médecins après Hippocrate, cette fièvre étant liée aux suites du paludisme contracté en climat très humide.

Il serait possible, à partir de là, de faire l'histoire de cette grammaire spéculative à travers les progrès et le *régrès* de la médecine. Mais ce ne sera pas notre chemin. Nous voulons simplement indiquer que la question du signe est indissolublement liée à la clinique, au point où nous pouvons même penser que c'est dans ce champ qu'ont été maintenues concrètement et sérieusement les interrogations sémiotiques, plus qu'en philosophie. Au cours des siècles, la partie de la médecine consacrée à la discrimination et à l'étude des causes des signes s'appelait la « séméiotique ».

Peirce lui-même ne s'est jamais (ou très peu) référé à l'histoire de ce champ dans l'élaboration de sa sémiotique. Nous nous appuyons donc depuis toujours sur sa sémiotique, mais pas sur les rapports qu'il aurait déjà pu élaborer par lui-même. Par ailleurs le monde médical n'a pas beaucoup évolué dans l'étude d'une

sémiotique générale, et ce n'est pas l'utilisation massive, dans les articles médicaux, d'inductions ou de pseudo-inductions qui serait propre à modifier notre point de vue. Seule, peut-être, la réflexion psychiatrique échappe à cette constatation, mais sans doute devons-nous savoir que son champ a été considérablement transformé par les travaux de Freud, chez qui il y a une profonde étude épistémologique de la question du signe. Aussi nos propres travaux ont-ils commencé par l'étude des rapports de la sémiotique de Peirce et de la psychanalyse freudienne[3]. Depuis, le champ s'est élargi aux questions posées par l'éveil du coma, puis par l'autisme, et aux relations dans les établissements de soin. C'est dire que la problématique de la clinique et son abord « poïétique » est bien plus large que ce que nous pouvons proposer ici : nous nous bornerons à une approche de cette question par le biais de la psychanalyse, des questions de l'éveil du coma et de l'autisme, de la psychiatrie et de la psychothérapie institutionnelle (s'il est possible de distinguer les deux derniers).

Je me limiterai dans les pages qui suivent à la présentation de quelques-uns des concepts ou de quelques-unes des notions sémiotiques qui nous sont d'un grand secours dans la clinique concrète, quotidienne, qui est la nôtre[4].

La phénoménologie de Peirce

Sous le nom de « phanéroscopie », Peirce aborde les problèmes phénoménologiques à l'aide d'un opérateur formel puissant, les catégories de Priméité, Secondéité et Tiercéité, permettant d'extraire de tout phénomène ou « phanéron » (ce qui est présent à l'esprit) différents éléments dont le contenu et la structure d'ensemble sont clairement révélés. La méthode, simple à exposer mais complexe à mettre en œuvre, est dialectique. Rappelons très brièvement ce que sont ces catégories. La Priméité est la catégorie de ce qui est tel qu'il est, indépendamment de quoi que ce soit d'autre : nous pourrions dire que c'est l'être, vieux concept de la philosophie, mais à condition de le considérer pour l'essentiel comme le « possible ». La Secondéité est l'être de ce qui est par autre chose et recouvre pratiquement le concept d'existence. Enfin la Tiercéité est l'être de ce qui est en mettant en relation un premier et un second, en somme le signe. Ces catégories sont ordonnées par la *préscission*, c'est-à-dire le fait que la secondéité implique la priméité, mais pas le contraire, et que la tiercéité implique la secondéité et la priméité, mais pas le contraire. La méthode est la suivante : le sujet de l'enquête étant posé, on étudiera sa priméité, et celle-ci se révélera être la priméité (ou l'être) de la priméité, la priméité de la secondéité ou la priméité de la tiercéité. Puis nous examinerons la secondéité et la tiercéité. Mais de fait, chaque fois, ce que nous aurons produit sera toujours l'être de la chose, sa priméité, dès lors nous pourrons continuer l'analyse aussi loin que nous le pourrons en posant que, par exemple, la priméité de la secondéité que nous avons produite n'est autre que la priméité de sa priméité. Ce retour incessant sur le phénomène nous permet d'en produire l'analyse ainsi que la structure. Bien entendu tout *phanéron* « contient » de la tiercéité (sans quoi nous ne pourrions même le concevoir), mais cette tiercéité n'est pas nécessairement sa priméité, d'une part, et, d'autre part, si elle l'était, il aurait néanmoins une « part » de secondéité et une de priméité.

En conséquence, nous pouvons envisager des « catégories dégénérées », au sens où un sujet clairement second n'aurait pas comme priméité la secondéité : nous dirions à ce moment-là que sa secondéité est dégénérée. De même, un troisième pourrait avoir comme priméité la secondéité, et on dirait alors que sa tiercéité est dégénérée une fois, ou comme priméité, auquel cas sa tiercéité serait dite dégénérée deux fois. De multiples travaux ont été consacrés à ces notions[5], nous y renvoyons pour une étude plus complète.

Dans la pratique la plus concrète, où ces catégories ont un emploi, nous les retrouvons sous les espèces de la forme ou de la qualité pour la priméité, de l'existence ou de la force brute pour la secondéité, du signe ou de la continuité pour la tiercéité. Il nous faudrait examiner chacune de ces idées fondamentales

liées aux catégories pour montrer en quoi elles reçoivent un sens différent d'être prises dans l'opérateur dont nous avons parlé. Nous nous contenterons ici de considérer la priméité et ses deux idées typiques que sont la forme et la qualité. Certes ce sont des « priméités », autrement dit des possibles. Mais peut-être n'a-t-on pas suffisamment perçu (et je parle ici au moins pour moi !) que le terme possible est souvent pris dans un sens restrictif. En effet, il est souvent pensé par rapport à l'impossible, soit dans une forme de secondéité. Par exemple « il est possible qu'il pleuve » fait référence au fait qu'il pleuve ou qu'il ne pleuve pas, donc à un certain dyadisme latent. La possiblité dont il est question ici, à ce niveau fondamental de la priméité, est une sorte de possibilité de la possibilité, un niveau où aucune forme et aucune qualité, pour aussi typique qu'elle soit, n'est totalement définie. Nous proposerions bien, tout en sachant qu'il n'y a aucun terme correct pour formuler cela, l'idée de « forme émergente » ou de « qualité émergente », à condition d'enlever à l'émergence toute idée d'espace et de temps, comme les physiciens conçoivent la « vitesse immédiate » ou la « dérivée » : comme nous le verrons en conclusion, nous pourrions aussi bien employer le terme de « rythme », propre à rendre compte de l'idée de processus latent. Une forme, une qualité émergente, en tant qu'elle est une possibilité de forme ou de qualité, n'a pas d'identité propre. Ce n'est qu'en recevant de ce dans quoi elle s'incorpore de la secondéité ou de la tiercéité qu'elle aura une certaine identité ou une stabilité structurelle. Mais en elle-même, dans sa pure priméité, elle est émergence de formes ou de qualités. Il y a ici tout un champ déjà parcouru par toute une série de penseurs de la phénoménologie à propos de la *Gestaltung*.

Il nous semble que ceci fournit la racine même des réflexions de Peirce sur la logique du vague. Comment pourrait-il y avoir quelque logique du vague s'il n'y avait précisément des qualités émergentes, sans identité propre, pour tout dire, largement indéfinies. Car l'indéfinition n'est pas simplement dans le signe présentant l'objet, elle se trouve plus fondamentalement dans la forme même ou dans la qualité qui y prend corps. L'identité d'une qualité est seconde par rapport à la qualité émergente ; et nous voyons clairement ici comment la qualité conçue fait le lien entre la qualité émergente et celle qui a une identité. Plus prosaïquement, par exemple, le rouge (3e) met en relation la *rougéité* (1re) avec le rouge (2e) incorporé dans cet objet.

Le tonal

Nous avons, depuis plus de 10 ans, proposé une notion, celle de « tonal », pour rendre compte de l'ensemble des qualités ou des formes qui constituent le socle commun que partagent des hommes dans leurs rapports (*relationships*). Cette notion nous était dictée par le travail réalisé en collectif auprès des traumatisés crâniens et elle s'est avérée très pratique pour qualifier le socle institutionnel des établissements de soin, mais aussi la qualité de présence que l'on peut percevoir dans le travail psychanalytique. Dans la mesure où les rapports humains sont fondamentalement des rapports de signes, c'est au « Ton », dimension poétique ou poïétique de la sémiotique peircienne, que nous avions fait appel. Rappelons ici que le Ton (*tone*) est cette modalité du « représentement »[6] qui, d'une qualité, fait un signe, par une sorte d'accrétion de tiercéité. Du fait même de cette accrétion, il y a une sorte de mise en continuité des signes impliqués qui donne ce caractère de tissu des signes où, précisément, les qualités émergentes sont largement à l'œuvre. Nous avons trichotomisé ces tons en produisant une distinction entre l'*Homoton*, soit la priméité du ton, le *Synton*, sa secondéité, et le *Diaton*, sa tiercéité. Cette opération était légitimée par l'accrétion : il fallait bien qu'il y eût quelque chose comme un « diaton » pour que le « ton » fût possible (respect de la hiérarchie des catégories). L'ensemble de cette opération nous permettait de rendre compte du fait que la parole partagée peut avoir une influence sur le tonal, sous certaines conditions liées au caractère, à la modalité de ce qu'est le ton. Par exemple, la voix dans sa dimension de prosodie, sa texture, le moment où elle advient, mais aussi la potentialité signifiante

qu'elle possède sont des éléments fondamentaux de transformation du tonal. Nous avons à plusieurs reprises présenté les conditions concrètes où se jouaient ces transformations tonales et les effets auxquels cela donnait lieu. Mais sans doute faut-il situer plus précisément l'articulation du « tonal » par rapport aux grandes fonctions de la parole.

Introduction à l'inscription, au musement et à l'interprétation

Pour tenter de définir les fonctions qui sont concernées par le fait d'être un être de langage, celles qui sont impliquées dans l'exercice du langage, il faudrait pour cela se tourner, semble-t-il, vers les linguistes. Le plus clair sur cette question est, sans doute, Benveniste, même si sa démarche est obstinément dyadique : pour lui, tout est divisible par deux. Il est entre autres l'auteur de ce livre génial, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, un livre de base, où il propose une théorie de la racine des mots d'une langue originelle. Il a donc créé un vocabulaire d'une utilité phénoménale.

Benveniste a également créé les grandes fonctions attachées à la parole, soit la fonction de l'énoncé et la fonction de l'énonciation. De manière un peu rapide, nous pourrions dire que l'énoncé, c'est ce qui est écrit, et l'énonciation, l'acte d'assomption, de production de la chose écrite. Un écrit a une histoire, un moment où il prend corps et ce moment, c'est l'énonciation. C'est utile dans certaines distinctions, comme celle qui est opérée entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation : quand je dis une phrase, le « je » est sans aucun doute le sujet de l'énoncé, mais pas le sujet de l'énonciation, qui est la production de la phrase et les conditions dans lesquelles je suis amené à produire cette phrase – un autre registre. Benveniste a été repris de manière très fine par Lacan, qui en a fait un outil fondamental de la clinique psychanalytique, élaborant des conceptions comme celle de la division du sujet.

Étant en désaccord avec cette démarche de Benveniste, il m'a semblé, en m'appuyant sur C.S. Peirce, que l'on pouvait reprendre cette question des grandes fonctions, et en observer trois. Ce n'est pas parce qu'il y en a trois, ce n'est pas trois contre deux, mais trois qui sont articulées et dont aucune n'est réductible à l'autre. En énonçant les trois grandes fonctions, nous verrons par la suite comment nous pouvons les articuler.

La première fonction de base est celle que j'appelle la fonction *scribe* – Peirce en parle dans quelques passages de son œuvre. Une deuxième fonction fondamentale est la fonction *museur* et la troisième est la fonction *interprète*.

La fonction scribe

La fonction *scribe*, c'est la possibilité même que quelque chose puisse connaître une certaine matérialisation : quand je parle, j'écris, cela nécessite quelque concrétude. Si je parle mais qu'aucun son ne sorte de ma bouche, rien ne va s'inscrire : de telle manière qu'il y a sans doute un moment d'origine dans lequel il est indispensable de définir quelque chose qui ait une certaine *hylé*. Mais celle-ci ne suffit pas. Supposons qu'au lieu de parole, soit produit un brouhaha. Il y aura du son, c'est le sens du mot brouhaha, qui est un son indistinct, incompréhensible. Au sein d'une foule, il y a un brouhaha, ce sont peut-être des paroles, c'est sonore, assurément – je ne fais pas référence à la musique qui est organisée –, le brouhaha est une espèce de chaos sonore duquel rien ne sort. Nous voyons les deux pôles, la matérialité, mais il ne peut pas y avoir que la matérialité – si j'écris avec des pattes de mouches, de manière illisible, le lecteur sera encore dans l'expectative, ce qui montre que cette fonction scribe nécessite une certaine concrétude –, il doit y avoir en sus une fonction que nous allons qualifier de fonction d'inscription.

L'inscription, c'est autre chose que la matérialité de l'écriture, mais c'est quelque chose qui fait appel à une matérialité. J'inscris, mais au sens où, par exemple, l'enfant, par son corps, inscrit quelque chose. Nous ne faisons pas ici référence uniquement à la langue, ni à l'écrit tels qu'ils sont organisés : cette *hylé* peut être celle du corps, et sans doute même pouvons-nous

penser que de toute façon, et à un moment originaire, il faut bien que cette fonction scribe fût d'abord et avant tout une fonction attachée au corps. Je précise que cette inscription est une fonction qui s'inscrit sur le *leib*, sur le corps vivant, dans le sens que lui donne Jean Oury – nous pourrions dire le corps sémiotique –, en le distinguant du *körper*. Cette fonction d'inscription, comme fonction de base sans doute, de manière originaire, nécessite le corps. Le nourrisson doit pouvoir inscrire, c'est-à-dire découper son corps pour pouvoir l'utiliser « comme un langage ». Les premiers rapports de la mère et de l'enfant semblent indiquer cela, comme lorsque la maman voit gigoter son petit et qu'elle dit : « il est content ». Gigoter, c'est du *leib*, c'est un morceau de *leib*, il faut mettre les pieds et les jambes d'une certaine façon. Au troisième mois, le premier organisateur de Spitz[7], le sourire (« il est content ») ou bien le premier pleur : (« il a faim ») : c'est bien toujours en référence au corps que la mère vient introduire de la parole.

On peut dire que la fonction scribe est une fonction matérielle d'inscription, et cette fonction est une fonction originaire puisque c'est elle qui, dans un premier temps, se présente à l'enfant. Nous verrons plus loin la place de la mère, mais, pour le moment, disons que certains éléments, le tonus, le système musculaire, les voies de conductions nerveuses, l'organisation cérébrale, etc. – on pourrait parler de toutes ces choses-là, et de manière très utile, en faisant référence à ce que Freud appelait le « Real Ich », le moi-réel – assurent la matérialité. Par exemple, si nous écrivons « a » à l'envers, nous pouvons le lire, mais si nous pratiquons certaines déformations, nous ne pourrons plus lire le « a ». C'est une bonne analogie pour faire comprendre ce qui se passe à propos du corps ; ce sont des « a » qu'il faut former, il faut trouver tout un ensemble de mouvements : ce n'est pas le *körper,* c'est le *leib*, c'est le corps en émergence de signes, un corps vivant, porteur de signes. Beaucoup plus tard, dans certains phénomènes somatiques, nous trouverons des formes d'archaïsmes, une forme de langage qui ne peut plus être exprimé dans l'universel de la langue, où seul le corps peut venir dire quelque chose – mais on ne sait quoi, puisque nous avons perdu la clé de ce langage. Nous pouvons trouver encore cela, mais d'une autre façon, dans les phénomènes hystériques, où il y a les « ha, j'ai mal à la tête, je ne vais pas pouvoir aller à… », ou bien « j'ai de la tachycardie » ou bien « j'ai de la spasmophilie », toutes ces choses qui sont la vie élémentaire végétative d'une ou d'un hystérique et qui sont sans doute des restes d'une autre nature que les somatisations. Mais ce sont des formes particulières d'appel à un langage corporel, et, contrairement aux somatisations, la clé de ce langage n'est pas dans le langage lui-même, comme cela se produit dans la somatisation, mais elle est dans l'appareil symbolique de la langue, ce qui évidemment ne relève pas du même type d'approche ou d'analyse.

Quand nous parlons, nous nous entendons. Mais comment nous entendons-nous ? Ce n'est pas la voix que nous pourrions enregistrer sur un magnétophone. Nous nous entendons par la voie osseuse, par le squelette ; c'est le squelette qui vibre. Nous avons quelque chose dans le larynx qui vibre, ce sont les cordes vocales. Elles font sifflet (d'ailleurs lorsqu'on veut couper la parole à quelqu'un, nous disons qu'on lui coupe le sifflet) et ce petit sifflet, ce muscle, fait vibrer les os du crâne, et c'est par eux que nous entendons notre propre parole. Le son se déplace plus vite dans un milieu plus solide, la vitesse dépend de la densité. Le son se déplace plus vite dans tout le système des os du crâne, et c'est lui qui arrive le premier à la perception de l'oreille interne. Le deuxième type de son est celui qui arrive par l'extérieur. Imaginons que quelques millièmes de secondes après avoir parlé, nous entendions en écho notre propre parole, ce serait insupportable. Il y a un système d'inhibition particulier qui fait que nous sommes accoutumés à ne pas entendre notre propre parole telle qu'elle passe par la voie aérienne : *nous ne nous entendons pas comme nous entendons les autres.* Les autres ne nous font pas vibrer les os par leur parole, ils font vibrer le tympan directement par la colonne d'air modulé qui provoque l'onde sonore, alors que nous, nous percevons par l'intermédiaire de la transmission osseuse.

Cette inhibition fondamentale du circuit de notre parole « externe » évite le phénomène de réplication ou d'écho (peut-être est-ce même à l'origine du mythe d'Écho avec Narcisse). Imaginons la situation suivante, dans laquelle cette inhibition ne fonctionnerait pas et où nous entendrions toujours notre voix osseuse, mais aussi notre voix « aérienne », comme, par analogie, celui qui souffre d'une légère diplopie : il peut très bien s'en accommoder parce que c'est comme ça qu'il a toujours vu. On pourrait peut-être même faire l'hypothèse que, chez l'enfant bègue, la parole correspond à ces deux niveaux d'écoute par manque d'inhibition. Cette hypothèse, je la présente non pas pour elle-même, mais pour explorer le fait qu'on ne s'entende pas comme nous entendons les autres, ce qui a assurément un sens. La parole que nous entendons est celle qui fait vibrer le squelette.

Voici une petite expérience dont je me serais passé très largement. Il y a quelque temps, en gare de Bordeaux, je me préparais à sortir du train avec mon sac un peu lourd. Alors que je descendais l'escalier, le sac s'est un peu balancé et m'a entraîné : je me suis senti tiré par ce sac, et je suis tombé lamentablement. C'était certes lamentable, mais il m'est arrivé quelque chose de magnifique : j'ai entendu sonner mon squelette, il a fait un son de caisse claire.

Dans l'acte de parole, c'est le corps entier qui est mobilisé, il est parcouru par les ondes sonores. Ce son de caisse claire montre bien que l'ensemble du squelette est un résonateur. Le squelette vibrant est quelque chose qui habite le corps tout entier et, quand nous parlons, la parole que nous entendons, émise de nous, est une parole totalement corporelle, c'est une vibration du corps tout entier. On pourrait, à partir de là, reprendre la grande question freudienne de la pulsion de mort.

Cette chose ne nous arrive pas quand nous entendons quelqu'un d'autre parler, il n'y a pas de vibration du corps. La seule chose qui vibre ce sont tous les osselets de l'oreille, tout ce monde qui fait son petit travail, l'usine, le marteau, l'enclume et *tutti quanti*. Les appareils de la perception sont des filtres tout à fait extraordinaires du monde extérieur. L'oreille est destinée officiellement à pouvoir entendre le choc d'un atome sur le tympan, mais officiellement il n'y a pas de limite inférieure à l'audition (je ne parle pas de la fréquence, mais de l'intensité).

Il n'est pas sûr que tout un ensemble d'expériences menées généralement par les adolescents dans les boîtes de nuit n'aient pas quelque chose à voir avec ce que je viens de dire : cette vibration du corps ressentie près des enceintes acoustiques, c'est quelque chose qui n'est pas sans rappeler précisément sa propre parole, un peu comme si l'on émettait sa propre musique. Ce sont, dans ces conditions, des émissions de sa propre musique par le corps. C'est une manière de l'adopter totalement. Nous prenons entièrement la musique comme si elle émanait de notre propre corps, en raison de toute cette conduction osseuse.

Il en est de même au cinéma, où il y a une vibration corporelle : le son est si puissant qu'il fait vibrer le corps, comme si chacun était habité par les dialogues du film. Nous pourrions dire en somme que, lorsque je parle, ce n'est pas l'émission vocale que j'entends, comme pourrait la produire l'autre vis-à-vis de moi, puisque je ne l'entends pas par cette voie-là, mais par la vibration produite à partir de la caisse de résonance qu'est mon corps. Qu'est cet *icelui* qui parle par le corps ?

Faisons une hypothèse : c'est comme si c'était l'Autre qui me parlait. Quand je parle, c'est l'autre, le corps, le *leib* mis en émoi par les paroles vibrantes, qui parle, c'est l'Autre. On peut dire qu'il y a quelque chose de l'Autre en moi qui parle. L'Autre, celui qui est vraiment le résonateur de base, qui est capable d'inscrire mes propres paroles, ce lieu-là, c'est ce *leib*, qui est l'Autre résonant. *L'Autre, c'est moi en tant que je résonne*. Comme l'indiquait Lacan, le grand Autre, l'Autre, c'est le corps – le *leib* ajouterait sans doute Jean Oury. L'Autre est indissolublement lié à la fonction scribe.

La fonction museur

La deuxième grande fonction est la fonction *museur*. Le musement, de même que le scribe, est une idée de Peirce, mais aussi de Chrétien de Troyes, dans

Perceval ou le Conte du Graal[8]. Dans ce conte, il y a quelque chose de magnifique. Nous croyons que le Graal est l'objet inatteignable, l'inaccessible étoile de Jacques Brel, et pourtant ce n'est pas vrai ! Perceval a déjà été en contact avec le Graal. L'histoire se passe dans le château du roi Pêcheur. Perceval arrive et voit passer devant lui des gens qui font des choses bizarres, l'un avec une lance au bout de laquelle goutte du sang, un autre transporte un objet, le Graal. Il était certes intrigué par la scène, sans doute des questions lui venaient, mais il n'en a posé aucune (un vrai petit obsessionnel). C'est à partir de là que commence la quête du Graal, c'est-à-dire de cet objet qui est un objet perdu, un vrai objet. Par la suite, Perceval dort avec Blanchefleur, avec l'épée dans le mitan du lit (tout cela est très initiatique), puis part à la recherche du roi Arthur. C'est là qu'arrive le musement, en chemin. Il y a une oie blessée qui laisse tomber trois gouttes de sang sur la neige. Perceval, devant ces trois gouttes de sang, est non pas médusé ou stupéfait, il est en arrêt sur son cheval, appuyé sur sa lance, devant ces gouttes de sang, et là, il *muse*. Le verbe est de Chrétien de Troyes, en vieux français. Évidemment, ce mot n'est pas traduit par muser, puisque ce verbe n'existe plus en français dans ce sens-là, mais dorénavant il faudrait qu'il existe, c'est indispensable. Il muse sur ces gouttes de sang. Au loin, un chevalier du roi Arthur passe, le voit et retourne chez le roi pour annoncer la nouvelle. C'est un nommé Kex qui va chercher Perceval : le maladroit se précipite sur Perceval et lui intime de venir. Mais Perceval musait sur les gouttes de sang – c'est une activité à temps plein, on ne peut pas faire autre chose – et, *tout en musant*, il se bat avec Kex et le blesse. Ce dernier va se plaidre au roi Arthur et Gauvain propose alors d'aller chercher Perceval. Gauvain saisit qu'il se passe quelque chose de très important pour Perceval : ce n'est que lorsque les gouttes de sang ont fini par disparaître de la neige que Perceval peut être approché. Gauvain s'approche « en oblique », pour respecter ce musement, et amène Perceval chez le roi Arthur. Astucieux. Sur le plan clinique, c'est très important : la manière dont on approche quelqu'un, ce ne peut être de plein fouet – peut-être est-il en train de muser.

Je ne suis pas le seul à avoir cherché à inventer une étymologie au musement, mais il y en a une qui me paraît sérieuse : c'est le même mot que *muet* (pas le verbe *muer* de la mue), être muet, qui vient de museau, moue. En latin, être muet se disait faire *mu* ; le musement est lié à la mutité, c'est une fonction du silence.

Qu'est-ce que cette fonction ? Nous voyons que, dans son extrême, c'est une fonction dans laquelle le cours des pensées n'est pas dévié, il est lié à la perception, créé ou au moins soutenu par elle, et c'est un état continu, de base, quelque chose qui est en développement. Le musement, si on essaie de le saisir sur le plan phénoménologique, c'est ce qui arrive quand nous sommes dans le même état que Perceval : arrêté, un peu hors du monde. Il y a une perception sur laquelle le musement se soutient – toujours la question de la matérialité –, mais la perception, c'est l'occasion du musement. Cela se produit souvent : tout à coup nous restons en arrêt devant quelque chose, nous ne savons pas quoi, nous ne savons même pas que nous regardons, mais nous sommes *pris dans* nos pensées ; la perception agit comme une relance, comme une occasion de processus, et sans doute un processus continu. Même quand nous dormons, nous continuons à muser[9]. Nous en avons l'expérience, mais nous en avons surtout l'expérience quand nous le découvrons, parce que lorsque nous musons, nous ne savons pas que nous musons, nous sommes « en musement », mais *nous ne savons pas* que nous y sommes, nous ne pensons pas au musement que nous vivons. Par quoi y accédons-nous ? Par un drôle de processus : à un moment donné, quelque chose vient faire obstacle à ce flot du musement. Le musement, pour reprendre les catégories de Peirce, de l'être-là de sa priméité, devient objet secondal de l'inscription, étant un *continuum* troisième.

Le musement, ce n'est pas quelque chose à quoi nous pensons : quand nous sommes dans le musement, et que nous ne sommes que dans le musement, nous ne pouvons avoir une idée de ce

qu'est ce musement. Quand nous y pensons, d'une certaine façon nous ne sommes plus dans le musement, puisque c'est une pensée consciente cette fois-ci, mais quand nous en avons une pensée consciente, nous savons que nous avons musé. Ce mot devrait d'ailleurs toujours se mettre au passé pour pouvoir le reconstituer : « ah ! j'étais en train de penser à quelque chose, ah ! oui je pensais à ça, et puis avant cela je pensais à ça », et vous vous retrouvez à faire une remontée dans le musement. C'est l'approche propre du musement par la pensée, il est objectifié : on pourrait parler d'« objet musant » à propos de ce « musé ». On a certes une possibilité d'y accéder, mais le musement excède tout ce à quoi l'on peut accéder, parce que nous sentons bien que nous sommes devant un flot, quelque chose de continu. Ce musement-là, je ne peux le connaître que lorsqu'il est au passé, que dans un temps du passé. Je ne peux évidemment le saisir ni dans le présent, puisque j'y suis, ni dans le futur, puisque je ne sais pas ce que sera le musement.

Hiérarchie des fonctions scribe et museur

Ainsi, le scribe est premier et le museur second. Les descriptions spontanées – c'est-à-dire je muse, puis j'inscris le musement – ne nous préparaient pas à cette idée, mais, depuis Copernic, nous avons pris l'habitude de ne pas nous fier entièrement à l'évidence des descriptions pour saisir l'articulation des phénomènes : à une époque, le soleil *tournait* autour de la terre. Nous sommes, en cette matière, placés devant cette nécessaire révolution copernicienne.

Sans doute y a-t-il quelque chose qui présente une sorte de contrainte, corporelle, qui fait qu'il y a le langage de l'Autre, du corps, qui est ce musement continu, mais ce qui est premier c'est la discontinuité. Tout commence par une discontinuité. « *In principio erat verbum* », ou, comme le dit Chouraki dans sa traduction de la Bible « Entête, lui, le logos » : saint Jean était copernicien ! Freud précise avec Goethe, « au commencement était l'acte » – c'est sans doute plus clair ainsi. C'est la sortie théâtrale de *Totem et Tabou* [10]. Bien entendu, Lacan rajoute : l'acte signifiant. « Au commencement était l'acte » est l'introduction d'une discontinuité, une origine, un début. C'est ainsi que nous pouvons entendre que le scribe est premier, c'est lui qui fonde. On peut remarquer qu'il serait tout à fait déplaisant de mettre le museur en premier, puisque nous ne pouvons connaître le musement que par autre chose ; le mettre en premier serait rendre compte du connu par l'inconnu. De plus, nous ne pouvons connaître le musement qu'au passé, c'est-à-dire quand il est objectivé : on voit bien que pour qu'il soit objet, il faut bien qu'il y ait un signe.

Au commencement était l'acte, parce que l'acte est un acte de langage – le verbe, c'est la parole.

La fonction interprète

Qu'en est-il maintenant de notre troisième fonction, celle d'interprète ? La fonction de base de l'interprète, sa fonction essentielle, est d'expliciter, de dire, de présenter ou de représenter le musement à partir du travail du scribe. Le scribe laisse quelque inscription, et nous savons, par ailleurs, qu'il y a un museur. Je suis amené à parler de museur, de scribe, comme s'il s'agissait de personnes. Je me prévaux en cela de Freud qui, chaque fois qu'il est amené à parler des instances psychiques, les traite comme des personnes [11]. Il montre le moi se bagarrant avec le surmoi, le ça, etc. Finalement, cette méthode sera pratique, elle donne plus de chair à la chose, mais il faudra préciser qu'il s'agit toujours de fonctions. En mathématiques, la fonction sinus s'écrit : *sinus x*. C'est une fonction, c'est insaisissable, et pourtant nous écrivons la fonction *sinus x* et nous traçons quelque chose, qui n'est pas du tout une fonction, mais qui est l'image de l'ensemble de départ par la fonction, le graphe. Si nous voulons pouvoir saisir une fonction, il faut l'hypostasier, c'est-à-dire lui donner chair, faire comme si c'était quelque chose. Comme ces fonctions sont par excellence humaines, il n'y a aucun mal à les représenter comme des personnes – le savant Cosinus, par exemple !

Nous aurions alors les fonctions suivantes : *la fonction scribe* représentée par une personne dont le seul travail serait celui d'inscrire ; *la fonction museur*,

que nous avons illustrée avec Perceval – celui qui muse (mais nous savons bien que nul n'est entièrement consacré à une des fonctions); la *fonction interprète* se présente de la même manière: comment penser quelqu'un qui ne serait qu'un interprète, qui passerait son temps à dire quel est le musement à partir de l'inscription du scribe? Donc, la fonction de l'interprète, c'est de «duire» (déduire, induire ou abduire) les inscriptions, nous allons dire interpréter, ce n'est pas plus mal. C'est une fonction qui est, bien entendu, essentielle: sans elle, la fonction scribe et la fonction museur seraient vides.

La question de l'interprète est essentielle lors de notre travail avec des personnes en éveil de coma, lors des réunions où l'équipe, avec le blessé, parle du blessé. Selon une décision clinique, épistémologique, éthique, etc., chacun des termes peut être justifié, nous avons décidé que la personne blessée est interprète, c'est-à-dire que nous observons l'interprétation qu'elle fait de nos propres productions. Tous, nous musons: il doit y avoir des connexions «entre» les musements, nous musons tous sur les mêmes choses. Par ailleurs les scribes, manifestement, c'est nous, puisque c'est nous qui parlons. Ainsi la place réservée au blessé est celle d'interprète. C'est une position qui s'est avérée d'un grand usage dans le travail psychanalytique: que sais-je de l'autre? Rien, ou bien peu de choses! Mais ce que je peux faire, c'est dire les choses qui me viennent naturellement, mais en sachant que c'est toujours l'autre qui interprète, celui dont je ne sais pas ce qu'il a dans la tête – nous ne savons jamais ce que nous avons dans la tête les uns des autres. La fonction interprète est une fonction clé, relativement facile à saisir, parce que c'est ce dans quoi nous sommes continuellement, nous nous présentons toujours comme l'interprète des signes.

Quand nous pensons au signe, nous pensons à l'interprétation du signe, toujours, et c'est ce qui rend la sémiotique si délicate. Elle attire toujours l'attention sur le signe inscrit: quand on montre la lune à un imbécile, il regarde le doigt; eh bien, le sémioticien est résolument imbécile, il regarde le doigt! Il est vrai que si le sémioticien ne regardait pas le doigt, il ne verrait pas qu'il indique la lune... C'est tout le travail de la sémiotique en amont de l'interprétation, des interprétants.

Il nous faut maintenant regarder d'un peu plus près la question de l'inscription. Pour cela, nous allons examiner un phénomène mis en évidence à Château Rauzé, où nous travaillons avec des personnes en éveil de coma.

Introduction à l'écriture des «végétatifs»: les tessères

Un orthophoniste, Van Eeckoute, était venu faire un stage à Château Rauzé pour expliquer aux kinésithérapeutes et aux orthophonistes quelle était sa technique pour faire parler les gens qui ne parlent pas. Il les prend à bras le corps, et, par des poussées sur le diaphragme, fait sortir de l'air, il contrôle la colonne d'air avec la mâchoire et réussit à faire formuler des mots. C'est assez impressionnant. Au sortir de ce stage, une des orthophonistes, impressionnée par cette méthode, a décidé de faire quelque chose de tout à fait étonnant. Elle a mis un crayon dans la main de quelqu'un qui est en phase végétative de l'éveil; se laissant guider par les impulsions du blessé: elle a obtenu une phrase. Elle s'est tout d'abord heurtée au scepticisme général. Puis, des tentatives ont été faites sur d'autres personnes en phase végétative. Or, elles écrivaient toutes. Bien entendu, le contenu est très important: l'une a demandé qu'on lui ramène les boucles d'oreilles qui étaient dans le tiroir de l'armoire de sa chambre, chez elle, ce que personne ne savait; une autre a expliqué ce qui s'était passé la veille et qui n'avait eu comme témoin qu'Edwige Richer, le médecin, qui n'en avait parlé à personne. En quoi cette situation nous concerne-t-elle? Avec les états végétatifs, nous disposons d'un autre moyen de communication, non conscient: la conscience a un sens, mais ces personnes ne sont pas conscientes, ou, du moins, on ne leur prête pas la conscience; ou alors il faudrait alors élargir considérablement la notion de conscience, au point de la vider de sens.

L'écriture consciente assumée, celle-là a disparu, mais il reste une forme d'écriture basale, corporelle – enfin si nous reprenons ce que nous avons dit plus haut, on voit bien que cela correspond tout à fait à nos hypothèses.

Il faut dire que ce sont des personnes qui ont eu leur accident à une époque où elles savaient écrire. Il y a bien quelque chose qui passe dans l'écriture parce que c'est quelque chose qui vient du corps, non pas par la conscience de ce qu'on est en train de faire, mais justement parce que cela se fabrique, se forge à un tout autre niveau que le pur niveau conscient. Nous arrivons à écrire quand nous arrivons à oublier que nous écrivons, et quand nous oublions que nous écrivons, cela veut dire que l'écriture est devenue intégralement corporelle. Si ces blessés arrivent à écrire, il s'agit là d'une démonstration tout à fait extraordinaire. Cela dit, il a fallu une certaine fraîcheur d'âme pour aborder tous ces problèmes. La « science » n'y suffit pas, la poésie y est bien plus essentielle.

Pour saisir le caractère corporel (au sens du *leib*, toujours) de l'écriture, que l'on songe au pianiste qui travaille un morceau un peu difficile, se trompe toujours sur un certain passage, se repose une nuit et le lendemain joue le morceau sans faute. C'est un phénomène que nous connaissons bien, mais c'est tout sauf automatique. Nous avons un terme qui le décrit : c'est un acte tessérisé (ces tessères corporelles que nous avons déjà évoquées).

Les tessères

Les tessères ? Maintenant il n'y a plus de linotypistes. Le linotypiste était face à un clavier, dans les imprimeries, et en tapant sur une touche, il faisait couler du plomb qui venait fabriquer une lettre ; il composait la page avec du plomb, grâce à sa linotype. La tessère est l'analogue de ces morceaux de plomb, c'est quelque chose de matériel, mais qui porte une inscription, c'est le porte-type, comme le dit Edwige Richer [12]. Nous avons supposé depuis longtemps que pour qu'il puisse y avoir langage de quelque manière que ce soit, il était important d'envisager que le corps – mais ce n'est pas quelque chose qui est rassemblé comme le sont les morceaux de plomb, c'est beaucoup plus diffus – comportait toutes les tessères possibles. Nous avons « en corps » les tessères de tout ce que nous pouvons penser et dire. La tessère fondamentale de l'ensemble, c'est le corps : on pourrait dire que le corps « comme tel » n'est autre que la feuille d'assertion, le lieu de l'inscription, qui, « blanche », représente l'Univers du discours.

Le musement est corporel, le musement s'appuie sur des tessères corporelles. C'est le musement du corps, le corps qui pense à notre place. Notons que sans cette hypothèse, on ne voit pas comment les personnes en phase végétative pourraient écrire. Il y a bien quelque chose qui est corporel, qui a la matérialité du corps, mais qui est porteur d'inscription.

Nous avons l'habitude de dissocier ce qui est du registre de la pensée et ce qui est de celui du corps. En fait, cette dissociation, nous l'avons héritée de temps immémoriaux, mais elle n'est absolument pas pertinente. Elle nous conduit à des contradictions tout à fait extraordinaires, c'est-à-dire que si nous avons quelque chose comme la pensée qui est séparée du corps, on ne voit pas du tout comment, à un moment donné, quoi que ce soit de la pensée peut interagir avec le corps. Ce qui rend ces choses difficiles à penser, ce sont nos habitudes. Mais si nous décidons de considérer un « corpensée », alors nous accédons à l'idée de tessère, qui comporte à la fois quelque chose du registre du corps, mais aussi quelque chose du registre de la pensée, une émergence de pensée possible.

Type/tessère

Depuis près d'un siècle, les logiciens ont pris l'habitude de faire une distinction, sans doute très importante dans notre champ, entre « *type* » et « *token* », que nous traduisons habituellement par « type » et « tessère ». Il est aisé de saisir la signification de cette différence dans ce métier auquel nous venons de faire allusion, la typographie, qui a, sous sa forme classique, quasiment disparu. Quand les linotypistes

fabriquaient les plombs dans lesquels ils fondaient les lettres, les mots, les espaces, les signes de ponctuation, quand ils faisaient ce travail de *typographes*, ils fabriquaient en somme des matières, les *tessères*, à travers lesquelles nous pouvions lire de belles histoires… c'est-à-dire les lettres, les mots, etc. D'ailleurs les typographes avaient très bien compris qu'ils faisaient quelque chose de tout à fait essentiel pour l'humain, puisqu'ils faisaient nommément des *caractères* d'écriture. (Il faut savoir que, dans l'argot des typographes, il y avait deux types d'ouvriers : ceux qui travaillaient à la tâche et ceux qui travaillaient à la journée. Un ouvrier qui travaillait à la journée s'appelait une *conscience*. Il y a quand même là des affinités entre la typographie et la dimension de l'humain, de l'être parlant sans doute.)

« Tessère » vient du latin *tessera* qui, lui-même, vient du grec et signifie le cube ou le carré. En fait, les tessères sont les jetons de présence. Quand nous entrons dans une boîte de nuit par exemple, on nous tessérise le corps, on nous tamponne la main, on nous donne une contremarque. Dans les jeux de cirque, on donnait des morceaux d'argile aux personnes qui avaient payé leur billet. Bref, quand nous prenons un billet, une tessère, cela signifie que nous sommes inscrits. Ce n'est pas l'inscription elle-même qui, elle, est beaucoup plus complexe, c'est le témoignage matériel d'un contrat – voilà l'idée de tessère – et nous pouvons penser le corps de cette façon.

Les tessères font en sorte que l'organisation interne du corps, du *leib*, est quelque chose qui a à voir avec l'organisation des signes, puisque, d'une certaine façon les tessères corporelles ont leur propre logique, corporelle, matérielle. Regardons le grand pas, dans l'histoire de l'écriture, qu'a représenté l'invention du blanc, ce qu'on appelle *une* espace. Une espace est quelque chose qui est inséré entre des lettres typographiées de manière à séparer les mots. Les Grecs ne le faisaient pas, c'est une invention tout à fait extraordinaire parce qu'elle a permis l'organisation des mots, qui était implicite dans le discours et qui devenait explicite dans l'écriture – logique interne de la typographie. Prenons cette logique de la typographie, de l'écriture, de l'écrit et essayons de penser ce que peut être cette même logique pour l'écrit que constitue le penser corporel.

Bien entendu se pose la question de la conscience qui, pour nous, est toujours prééminente – c'est ce qui nous permet de savoir qu'on sait. Savoir et savoir qu'on sait, ce n'est pas du tout la même chose. Rappelons à ce propos comment se définit le possible, au moins le possible dit subjectif : le possible est ce que je ne sais pas ne pas être. Par exemple, dire « il est possible que demain il pleuve » signifie : je ne sais pas que demain il ne pleuvra pas. La possibilité de tel événement n'est autre que le fait de ne pas savoir que cet événement ne se produira pas. La possibilité suit une logique négative. Cette définition du possible remonte au Moyen Âge, mais ne couvre sans doute pas tout le champ du possible. Si je dis, par exemple, « il est possible que je lève le bras », cela ne veut pas dire : je ne sais pas que je ne le lèverai pas. C'est une possibilité dite objective. Possibilités subjective et objective sont assez bien exprimées par les verbes anglais *may* et *can*. *May I tell you something?* Je ne sais si quelque chose s'oppose à ce que je le dise. *I can tell you something*. Rien ne s'oppose à ce que je dise. On voit là la négation opérer dans les deux genres de possibilités.

Reprenons le scribe. On voit bien qu'il est important de pouvoir considérer, dans cette fonction scribe, quelque chose de particulier qui sera la fonction d'écriture, au sens d'une production matérielle. Le scribe inscrit, mais pour cela il faut bien quelque matérialité, il faut quelques tessères, c'est sa fonction scriptive, c'est-à-dire sa fonction de production matérielle. La fonction scriptive peut être parfaitement distinguée – mais pas séparée – des autres, elle peut être mise en acte par quelqu'un d'autre.

Si nous reprenons la personne à l'état végétatif en train d'écrire, matériellement l'essentiel est fait, la scription est faite à deux, avec la personne qui accompagne la main, qui permet d'ajuster la pression sur la feuille de papier, mais en obéissant à des ébauches de gestes. Comment pouvons-nous interpréter les ébauches de gestes ? Comme des ébauches d'inscription. La personne nous donne une

sorte de direction qui a quelque chose à voir avec l'inscription. On voit bien que, analytiquement, tout cela est lié.

La trichotomie de la fonction scribe

Depuis longtemps, nous avons fait une distinction à l'intérieur de la fonction scribe. Voici les trois fonctions liées à la fonction scribe. Nous avons le scribe proprement dit, qui est la *fonction d'écriture* ou *de scription* (fonction scriptive); une deuxième fonction que nous appelons la *fonction pythique*; et une troisième fonction que nous appelons la *fonction mantique*.

Je préciserai ces trois fonctions à partir de l'histoire de la pythie de Delphes[13]. La pythie de Delphes était une prêtresse d'Apollon, qui avait comme mission, en dehors de celle de fêter Apollon, de rendre des oracles; la pythie de Delphes était très célèbre dans l'Antiquité parce qu'elle avait rendu des oracles fameux (en particulier celui sur Crésus). Elle avait son jour de consultation.

Pour recevoir un oracle, que fallait-il faire? L'oraculant (celui qui postule à recevoir l'oracle) était reçu dans une pièce spéciale qui s'appelait l'Adyton, par ceux qu'on appelait les herméneutes. Ces herméneutes, je les ai baptisés les *manticiens*. La mantique est l'art du devinement, le manticien est celui qui devine. Donc, l'oraculant arrivait chez le manticien, à qui il disait ce qu'il voulait savoir: la fonction du manticien était alors de lui dire comment il fallait poser la question à la pythie. Le lendemain arrivait le grand moment de la rencontre avec la pythie, assise sur un trépied au-dessus de la faille. L'oraculant posait sa question et, après un moment de recueillement, elle poussait des cris. Bien entendu, l'oraculant ne comprenait rien aux cris, il lui fallait un traducteur. Il retournait donc à l'Adyton, où le manticien traduisait ce qu'avait dit la pythie, généralement sous la forme d'une énigme, un petit poème, deux, trois ou quatre lignes, parfois une ligne, peut-être selon la durée des cris de la pythie.

L'interprète, ce n'est pas le manticien mais l'oraculant, suivant la conduite à laquelle donnait lieu la «traduction» de l'énigme. Lorsque la pythie de Delphes lance à Crésus: «Quand un mulet sera roi des Mèdes, ne rougis pas de fuir, ô Lydien, le long du fleuve Hermus», Crésus crut son royaume indestructible! Or Cyrus, son vainqueur, était bel est bien un «mulet», fils d'une jument, une princesse mède, et d'un âne, un Perse de condition modeste.

Nous voyons ainsi que le manticien intervient dans l'inscription, il n'intervient pas dans l'interprétation, fondamentalement, de l'oracle. La production de l'oracle est le fait d'une triple coopération, celle de l'inspiration divine de la pythie, celle des cris et de l'écrit du manticien-scripteur et enfin la force de devinement du manticien.

La fonction scribe est donc composée de trois fonctions: *fonction scriptive* ou *tessérique*; *fonction pythique*, qui est proche du musement; *fonction mantique*, qui est celle du devinement. Les trois fonctions collaborent à la production de l'inscription, c'est-à-dire de l'interprétation possible. Dans l'exemple de Château Rauzé, la fonction mantique est dans le geste de l'orthophoniste, qui devine vers où la pythie l'amène, elle soutient le poignet, elle assure la pression sur la feuille. Certes cela implique la fonction scriptive, mais ce n'est pas tout. Elle va obéir aux impulsions pythiques de musement du végétatif. Elle devine, ce qui est le point important, et cette fonction mantique est celle que nous pensons avoir auprès des personnes en éveil de coma. Quand nous travaillons avec elles, nous devinons les choses et, les ayant devinées, nous les laissons interpréter par leur réaction (un sourire, un grognement, parfois même une parole, etc.).

On devine, on assure la fonction scribe, par la fonction scriptive et mantique, laissant la fonction pythique au blessé; puis nous le mettons en position d'interpréter ses propres paroles. On voit que dans les éveils de coma, il y a comme une dissociation; la personne qui produit quelque chose ne sait pas ce qu'elle a produit: la reprise de conscience est justement le moment où ces choses vont pouvoir aller, la fin de l'extrême dissociation.

Cette «théorie» a comme seul mérite avoué celui de nous permettre d'observer ces choses, d'en rendre

compte, de ne pas être en contradiction avec ce qu'on observe. Elle a comme seule attente de nous permettre d'observer des choses nouvelles.

La mère pythique, elle, va occuper les trois fonctions. Elle va dire, par exemple, au troisième mois de l'enfant : « il a souri ». En fixant le sourire de l'enfant, elle est dans la *fonction scriptive*. Comme cette fonction ne peut pas être détachée des autres, c'est la signification du sourire qui est impliquée, ce n'est pas le sourire, pas le rictus. Dans un deuxième temps, la *fonction pythique*, c'est l'être de la mère avec l'enfant. Il y a là quelque chose de pythique, un mélange, une confusion presque corporelle. L'enfant nourri au sein par exemple, bien porté, c'est d'une confusion totale. On ne sait plus qui est qui, on sait tout ce qui se passe chez l'enfant, parce que le corps n'est pas totalement différencié. Dans un troisième temps, la fonction mantique, c'est celle que j'appelle la *mamanticienne*, celle qui devine et qui, devinant, inscrit. Parce qu'elle devine, elle inscrit – dans le sourire, elle devine quelque chose.

On peut alors considérer que l'absence de l'une de ces trois fonctions qui concourent à la fonction scribe empêche l'inscription. Cependant, comme il s'agit des fonctions, et si nous songeons aux personnes, elles peuvent donner lieu à des substitutions. Dans ce qu'on peut appeler l'invention de l'enfant, l'« invention » consiste d'abord dans ce phénomène de l'inscription.

Précisons encore ces fonctions. Tout ce que la pythie produisait était sous l'inspiration d'Apollon, puisqu'elle était en contact direct avec lui. Certes la demande de l'oraculant fournissait l'occasion, mais le point de base était qu'elle recevait l'inspiration d'Apollon : elle était donc la manticienne et la scriptrice de celui qui était en position pythique à ce moment-là, c'est-à-dire Apollon. C'est un processus qui n'a pas de fin, ni d'un côté ni de l'autre. Une sorte d'objet fractal.

Nous décidons d'être à un certain niveau de lecture, comme avec les traumatisés crâniens, pour qui nous pouvons très bien dire qu'ils sont interprètes, dans la situation qui est à saisir. Quand nous sommes dans l'analyse de la fonction scribe, nous voyons cependant que le blessé est plutôt du côté pythique et nous du côté manticien : scripteur et devineur. Nous voyons bien que les places sont différentes suivant les endroits où l'on se situe et la finesse des fonctions qui permettent d'y accéder. Parfois, c'est le blessé qui, par son interprétation, peut devenir le manticien pour nous. Il est évident que lorsqu'un blessé qui est à l'état végétatif se met à pleurer, il touche en nous quelque chose, il a deviné un sentiment d'émotion qui jusque-là n'avait pu s'extraire.

Ce modèle est à prendre comme quelque chose qui est à articuler chaque fois dans différentes positions, et chaque fois il faut voir ce qu'il peut nous permettre de produire. Qu'est-ce que le fait de placer le blessé en position d'interprète peut nous permettre de produire, sinon de le respecter ? Je ne sais pas ce qu'il pense et je persiste à ne pas savoir ce qu'il pense. Donc c'est à lui de nous dire si ce que nous sommes en train de proférer est interprétable ou pas. Par ailleurs, nous ne savons pas ce qu'il interprète de nos inscriptions, il nous dit simplement que dans tout ce qu'on a raconté, il y a quelque chose qui a été touché. On a dû toucher quelque chose, on a donc inscrit quelque chose qui lui a permis d'interpréter.

La position inverse, celle qui consisterait à interpréter le blessé, est une position terrible. On le considère et l'on dit ce qu'il pense. Il y a un risque, on peut le mener à des horreurs. Parfois, nous n'échappons pas au fait de ne pas être toujours dans cette position, parce que sinon, cela fait longtemps qu'ils auraient écrit ; il a fallu une orthophoniste poète, avec la fraîcheur nécessaire pour faire ce qu'on appelle en analyse une interprétation. Une interprétation en psychanalyse est mantique, elle n'est pas du côté de l'interprète, mais du côté du manticien. Le patient repart avec son oracle, et c'est lui qui interprète, comme nous le savons, puisque l'interprétation se fait toujours après coup. Quand nous interprétons, nous ne savons pas que nous sommes en train de le faire. Nous pouvons dire que le manticien est en règle avec la pythie, il ne sait pas ce qu'il a interprété.

Les rapports entre le scribe et le museur doivent être des rapports de familiarité, parce que, sinon, nous ne voyons pas très bien comment nous pourrions inscrire le musement. La plupart du temps, le scribe et le museur sont une seule et même personne; ces fonctions, nous pouvons les distinguer, mais pas les séparer; il faut une certaine familiarité. Moins de familiarité est demandée à l'interprète, puisque le savoir – un certain savoir sur l'inscription et ses règles – peut suffire. Nous pouvons interpréter les hiéroglyphes, mais il n'est pas nécessaire pour autant d'être très familier avec la civilisation égyptienne, même si la familiarité pourra garantir une interprétation plus complète (il n'empêche que nous pouvons donner une interprétation tout à fait intéressante). Il a pourtant fallu à Champollion une réelle familiarité pour pouvoir les deviner. Le rapport scribe-museur et le rapport scribe-interprète ne nécessitent pas le même genre de familiarité. Autant le museur et le scribe doivent être familiers l'un avec l'autre, autant nous pouvons imaginer une distance plus importante entre le scribe et l'interprète. Cela correspond à la distinction de William James entre « savoir sur » (*knowledge about*), savoir d'interprète, et « savoir de familiarité » (*knowledge by acquaintance*), savoir de scribe.

On peut se poser la question suivante: est-ce que la pensée ne vient pas aux enfants parce que la mère tessérise le corps? (Autrement dit, la mère, la mère *type* – Lacan parle de la mère symbolique.) Parce qu'à ce moment-là, tout ce dont elle est porteuse en termes de types, elle en forge les tessères dans ou avec ou par le corps de l'enfant. Elle le tient d'une certaine façon dans les postures, elle l'accompagne dans le mouvement de son corps, elle l'initie à ses tessères. Tessères que l'enfant va dans un premier temps vivre dans son corps avant de pouvoir, d'une façon ou d'une autre, les lire. Et qu'est-ce que l'enfant qui lit les tessères de son corps? Eh bien, c'est le museur, le « *Mind-reader* » dont parle Peirce. C'est un lecteur, un lecteur infatigable des tessères du corps. Il lit dans toutes les langues du monde, il ne se fixe pas à une langue, comme la plupart d'entre nous.

La tessérisation du corps est une opération qui se fait sous la houlette de la mère, de la mère symbolique, qui introduit l'enfant aux types. L'enfant, lui, muse sur, avec ou par son propre corps.

La feuille d'assertion

Qu'en est-il maintenant de ce que, plus haut, nous avons appelé la *feuille d'assertion*? C'est ce qu'il nous faut bien supposer pour recevoir l'inscription dans toutes ses dimensions. Il faut écrire des tessères, ou bien parler. Cette feuille d'assertion, il me semble qu'on peut en trouver l'ébauche dans ce doublet de Winnicott: l'espace transitionnel et l'espace potentiel. La feuille d'assertion serait du côté de l'espace transitionnel. C'est, en somme, la feuille de transactions avec l'autre. L'espace potentiel, lui, serait vraiment cet espace que Peirce appelle le *lecteur d'esprit*... le museur. Mais il faut voir que l'*esprit* (*mind* en anglais) a des connotations infiniment plus concrètes que l'esprit « français ».

Du point de vue du médecin, il doit s'assurer qu'il y a une feuille d'assertion pour qu'un scribe puisse inscrire les choses. Un musement continu qui ne s'inscrit jamais, c'est l'équivalent d'un état végétatif. Il faut donc pouvoir inscrire, mais pour pouvoir inscrire il faut une feuille d'assertion. Cette feuille d'assertion, c'est l'espace transitionnel. C'est une opération de l'Autre, du corps-*leib*, et, fondamentalement, comme opération de l'Autre, elle est en lien avec le sujet. Mais le corps est bien plus complexe que la complexité anatomique: dans l'autisme, par exemple, le corps va même jusqu'au coin de la pièce, il peut être ailleurs, il est peut-être situé à quelques kilomètres de là, dans un endroit qu'on ignore.

Si la feuille d'assertion est un corps, alors elle peut être un corps à plusieurs. Mais le corps à plusieurs, c'est encore un corps, et c'est ce qui est important. Elle peut être le corps d'une équipe, elle peut être un corps que, parfois, il faut découvrir, car le seul fait de savoir, de connaître la feuille d'assertion, peut être un renseignement magnifique sur l'état d'une personne. Mais parfois la feuille d'assertion ne permet pas d'asserter grand chose. On peut dire que quand elle

est trop *dispersée*, elle ne peut plus inscrire. S'il y a trop de trous dans une feuille d'assertion – nous pouvons écrire tous les discours dans les trous –, eh bien c'est raté.

Cette idée que les choses puissent s'inscrire rend des services pour différentes équipes, mais aussi pour le psychanalyste. En quoi consiste le travail d'un psychanalyste ? Que les choses puissent s'inscrire ! L'interprétation, il ne sait pas la faire, c'est au blessé de la produire. Le psychanalyste se borne à permettre, à fournir un dispositif pour que ça puisse s'inscrire. À l'autre d'interpréter.

La question est donc toujours la même : est-ce que c'est inscrit ? Est-ce qu'on a vraiment un dispositif qui permet de s'inscrire ? Du seul fait d'avoir disposé une feuille d'assertion, immédiatement tout change, parce que, précisément, il se met à y avoir un libre jeu de ce corps.

Quel est le statut de l'écriture des blessés en phase végétative de l'éveil de coma ? Ces sortes de mouvements, ces mélodies kinésiques, renvoient aux tessères corporelles dont je parlais. On aurait là quelque chose qui s'avère être une écriture qui serait plus archaïque que la parole. Bien entendu, dans le déroulement temporel, il y a peu de doute, l'écriture arrive après la parole. Et pourtant, il faudrait arriver à cette conclusion : l'écriture est plus archaïque, au sens de plus intime, que la parole. Au lieu de penser l'écriture comme un moyen de communication, on pourrait la considérer comme un journal intime, celui du sujet dans son dialogue avec l'Autre. L'écriture est intime, quoiqu'un peu « extime » tout de même. Et l'on se rend compte qu'il y a quelque chose, en fait, d'extrêmement profond, qui touche l'essence même de l'intimité du sujet, qui est, peut-être, du registre scriptural.

On parle beaucoup des « enveloppes ». Or qu'y a-t-il dans les enveloppes ? On le sait bien, des écrits. Surtout quand les enveloppes sont timbrées ! Car, quand les enveloppes ne sont pas timbrées, elles peuvent être vides. Quelle est la fonction de ces enveloppes ? C'est de receler des écrits cachés. Je n'aime pas trop le dualisme, même si parfois j'y tombe comme tout le monde, en particulier celui des contenants et des contenus. Je ne crois pas qu'il y ait des contenants et des contenus. Même le « moi-peau ». Je préfère les membranes à la peau. C'est quand même plus astucieux, les membranes, parce que ce sont des lieux d'échanges beaucoup plus nets… Enfin, peut-être ne faudrait-il pas penser les enveloppes en termes de contenant, mais les penser comme là où sont déposés les écrits secrets. C'est-à-dire les premières écritures fondamentales, c'est-à-dire, au bout du compte, les tessères qu'on pourrait appeler des *tessères primordiales*, qui sont peut-être ce que Jean Oury développe en parlant du narcissisme originaire.

Conclusion

Ce que nous venons de présenter ici n'est qu'une introduction. Nous venons simplement de poser les premiers repères fondamentaux de la clinique, d'une clinique poïétique, à savoir un dispositif permettant de placer les rapports du ou des « thérapeutes » et du « patient ». Pour résumer brièvement, le patient est constamment mis en position d'interprète alors que le thérapeute est en position de scribe – l'objet étant alors produit par la discontinuité introduite par le scribe dans le musement « du » patient. Il s'agit d'un principe fondamentalement logique, s'appuyant sur une éthique. Cette éthique pourrait être formulée ainsi : « laisser le patient être l'interprète de ses propres objets ». Mais cette éthique a pour fondement une esthétique. Nous avons tenté d'en donner quelques aperçus. Le surgissement de la forme nous amène à la saisir non sous les espèces d'un objet, l'objet-forme, mais bien plutôt comme un rythme, en laissant le terme rythme dégagé par rapport à l'espace et au temps. Cette forme-rythme, que nous avons appelé ici « forme émergente », ne saurait être conçue sans une secondéité, qui est celle du musement, et une tiercéité, qui est son interprétabilité : elle est en cela au fondement même du « tonal » dans son rapport au musement. Les conditions du laisser-être de ces formes (priméité), dont le sujet-museur se fait comme le lieu (secondéité) parce qu'il en est l'effet (tiercéité), sont le principe de cette esthétique.

D'autres développements sont réalisés sur la question du sujet, de la pulsion, etc. Dans le cadre de cet article, nous n'avons pu aller plus loin : le lecteur est déjà largement mis à contribution, plus qu'il ne serait désirable, pour incorporer les quelques abstractions que ces pages contiennent.

Notes

1. Il habitait auprès du rempart ; il s'alita, le premier jour il eut une fièvre aiguë avec sueur ; nuit pénible. Le deuxième jour, aggravation générale ; le soir, évacuations favorables après lavement ; nuit tranquille. Le troisième jour au matin et jusqu'au milieu de la journée, il parut sans fièvre ; mais venu le soir, fièvre aiguë avec sueur, soif, la langue commence à devenir sèche, il rendit des urines noires ; nuit pénible, il ne reposa point, confusion mentale sur toutes choses. Le quatrième jour, exacerbations générales, urines noires ; nuit plus supportable, urines de meilleure couleur. Le cinquième jour, vers le milieu de la journée, léger écoulement du nez d'un sang non mélangé ; urines variées avec des suspensions flottantes arrondies, semblables au sperme, dispersées ; pas de dépôt. Après un suppositoire, peu d'excréments avec des vents. Nuit pénible ; courts sommeils, discours, divagations ; extrémités froides partout, impossibles à réchauffer ; il rendit des urines noires ; assoupissements brefs à l'approche du jour ; sans voix ; sueurs froides ; extrémités livides. Il mourut vers le milieu du sixième jour. Il eut jusqu'à la fin un souffle grand et rare, comme s'il cherchait à le rappeler. La rate s'éleva en formant une enflure arrondie ; sueurs froides jusqu'à la fin. Les paroxysmes aux jours pairs.
2. Hippocrate, 1986 : 15*sq*.
3. *Cf*. notre thèse de 1986 éditée en 2000 sous le titre *Des fondements sémiotiques de la psychanalyse*.
4. Pour la logique de ces concepts, voir particulièrement *Psychanalyse, logique, éveil de coma: le musement du scribe*.
5. Et tout d'abord à Peirce lui-même dans les *Collected Papers* (1.521-544).
6. C'est ainsi que nous traduisons le terme « representamen » de Peirce (*cf*. M. Balat, 2000a).
7. R.A. Spitz, 1968 : 68*sq*.
8. *Les Romans de Chrétien de Troyes*, t.V, Paris, Honoré Champion, 1990, p. 131*sq*.
9. Nous sommes en plein débats, depuis des années, avec mes amis du trauma crânien, parce que je soutiens que les gens qui sont dans le coma musent, eux soutiennent que non. Ce n'est pas une question très importante, même si on peut leur demander ce que voudrait dire « reprendre » le musement.
10. S. Freud, 1998 : 189*sq*.
11. S. Freud, 1995 : 160*sq*.
12. *Cf*. M. Balat, 1998.
13. *Cf*. l'article « Oracle » de M. Delcourt dans l'*Encyclopædia Universalis*.

Références bibliographiques

BALAT, M. [2000a] : *Des fondements sémiotiques de la psychanalyse : Peirce et Freud après Lacan*, Paris, L'Harmattan ;
——— [2000b] : *Psychanalyse, logique, éveil de coma : le musement du scribe*, Paris, L'Harmattan, 2000 ;
——— (sous la dir. de) [1998] : *Autisme et éveil de coma*, Nîmes, Théétète-Le Champ social.
BENVENISTE, É. [1969] : *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Minuit.
FREUD, S. [1998] : *Œuvres complètes*, t. XI, Paris, P.U.F. ;
——— [1995] : *Œuvres complètes*, t. XIX, Paris, P.U.F.
HIPPOCRATE [1986] : *La Consultation*, Paris, Hermann.
PEIRCE, C. S. [1931-1935] : *Collected Papers*, vol. 1-6 (sous la dir. de C. Hartshorne et P. Weiss), Cambridge (Mass.), Harvard University Press ;
——— [1958] : *Collected Papers*, vol. 7-8 (sous la dir. d'A.W. Burks), Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
SPITZ, R.A. [1968] : *De la naissance à la parole*, Paris, P.U.F.
Winnicot, D.W. [1969] : *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot.

DU POSSIBLE À L'EXISTANT PAR LE DISCOURS

Gérard Deledalle

On n'insistera jamais trop sur la hiérarchie des catégories dans la théorie phénoménologique de Charles S. Peirce qu'il a baptisée « phanéroscopie ». Mais sans nier l'insertion idéologique des idées, il est possible de mettre en valeur des processus de pensée dont la mise en œuvre ou en pratique a des conséquences qui améliorent le bien-être de l'homme, de tous les hommes, et, par le fait même, permettent de vérifier leur bien-fondé comme hypothèse de travail, ou, comme le disait John Dewey, garantissent leur assertibilité.

Pragmatique de la relation du signe à l'objet

> *Type ou légisigne et token ou réplique : sans réplique, le légisigne est vide ; sans légisigne, pas de réplique, mais un sinsigne muet.*

Les trois relations de tout signe à son objet possible sont respectivement iconique, indiciaire et symbolique. Examinons d'abord celle qui est apparemment la plus simple à comprendre : l'indice dont l'index de la main est le type :

> *L'indice n'affirme rien ; il dit seulement : « là ». Il se saisit pour ainsi dire de vos yeux et les force à regarder un objet particulier et c'est tout. Les pronoms démonstratifs et relatifs sont des indices presque purs, parce qu'ils dénotent les choses sans les décrire. Ainsi les lettres dans un diagramme géométrique et les nombres souscrits qui, en algèbre, distinguent une valeur d'une autre, sans dire ce que sont ces valeurs.* (3.361[1], ES[2] : 144)

Les indices ont besoin de symboles pour parler, encore que les symboles qui sont des généraux soient par eux-mêmes vides :

> *Sans* [symboles], *il n'y aurait pas de généralité dans les énoncés, car ce sont les seuls signes généraux ; et la généralité est essentielle au raisonnement* [...]. *Mais les* [symboles] *seuls n'énoncent pas ce qui est le sujet du discours ; et cela ne peut pas, en fait, être décrit en termes généraux ; cela ne peut qu'être indiqué. Aucune description ne permet de distinguer le monde réel* (actual) *du monde de l'imagination. D'où le besoin de pronoms et d'indices : et plus est compliqué le sujet, plus grand en est le besoin.* (3.363, ES : 145)

Bien que les logiciens se satisfassent de ces deux relations à l'objet, Peirce est allé plus loin dans son analyse et a montré qu'à elles seules ces deux relations sont insuffisantes pour raisonner. Pour raisonner, nous avons besoin d'un troisième type de relation qui se présente sous la forme de diagrammes logiques et d'images sensorielles (la plupart du temps visuelles). Ces diagrammes et images, Peirce les appelle des icônes :

> *Avec ces deux genres de signes seuls, on peut exprimer n'importe quelle proposition ; mais on ne peut pas raisonner sur elle, car le raisonnement consiste dans cette observation que là où se trouvent certaines relations, il s'en trouve d'autres, et il requiert en conséquence que les relations raisonnées soient exprimées dans une icône.* (3.363, ES : 145-146)

Pragmatique de la relation du possible à l'existant

> *Rhème et indice : le rhème ou prédicat n'est rien sans l'indice qui lui donne existence au sujet de la proposition.*

Peirce publie en 1885 « On the Algebra of Mathematics ». Cet article marque une rupture définitive dans la philosophie de la logique de Peirce : l'indice n'est plus conceptuel, comme il l'était en 1867, mais proprement « existentiel » : Second.

Soit la proposition « Ceci est rouge ». Dans cette proposition, « ceci » n'est évidemment pas une substance bien que « ceci » désigne un objet. « Ceci » est un « déterminant », un « quantificateur existentiel ».

Qu'est-ce qu'un quantificateur existentiel pour Peirce après 1885 et qu'implique-t-il ? La réponse est dans la description que Peirce en donne en termes d'« haeccéité », terme qu'il emprunte à Duns Scot, mais auquel il donne un sens occamien. Je peux dire « Ceci est rouge », non parce que « ceci » serait un terme général tenant lieu de quelque chose de particulier existant dans le monde extérieur. Tout au contraire, si je peux dire « Ceci est rouge », c'est parce que la « ceci-ité » *(thisness)* – l'*haeccéité* – fait que quelque chose existe. L'*haeccéité* est principe d'individuation et d'existence.

De l'existant. L'ultime différence constitutive de l'« existence » est topologique : deux existants par ailleurs absolument identiques ne peuvent pas occuper le même lieu.

> *La secondéité authentique consiste en une chose agissant sur une autre, l'action brute. Je dis brute parce que, dans la mesure où l'idée d'une loi ou d'une raison apparaît, la tiercéité apparaît. Quand une pierre tombe à terre, la loi de la gravitation n'agit pas pour la faire tomber. La loi de la gravitation est un juge : le juge peut articuler la loi jusqu'à la fin des temps, mais sans le bras fort de la loi, le shérif brutal, qui donne effet à la loi, celle-ci n'est rien.*
>
> [...] *La chute actuelle de la pierre est purement et simplement l'affaire de la pierre et de la terre à ce moment-là.* (8.330)
>
> *Je ne m'étonnerais pas si quelqu'un suggérait que l'idée de loi est peut-être essentielle à l'idée d'une chose agissant sur une autre. Mais ce serait certainement la suggestion la plus insoutenable que l'on puisse imaginer, considérant qu'aucun de nous, après s'être toute sa vie imposé la discipline de regarder les choses du point de vue déterministe, n'a jamais pu s'imposer de chasser l'idée qu'il peut accomplir n'importe quel acte de volonté. C'est un des exemples les plus singuliers de la manière dont une théorie préconçue rend un homme incapable de voir les faits, que beaucoup de déterministes semblent penser que personne ne croit réellement à la liberté de la volonté, le fait étant qu'eux-mêmes y croient quand ils ne théorisent pas. Cependant, je ne pense pas qu'il vaille la peine de se disputer à ce sujet. Soyez déterministe si vous approuvez le déterminisme ; mais je pense tout de même que vous devez admettre qu'aucune loi de la nature ne fait tomber une pierre, se décharger une bouteille de Leyde ou marcher une machine à vapeur.* (1.323 v. 1903)

Principe d'individuation. C'est une expérience qui ne consiste pas en une « perception sensorielle ». Certes, dit Peirce en 1903,

> [...] *nous percevons les objets qui se trouvent devant nous ; mais ce dont nous faisons l'expérience – la sorte de chose à laquelle le mot « expérience » s'applique plus particulièrement – est un événement* [quelque chose d'indicible, d'unique, d'individuel].
>
> *Une locomotive passe à toute vitesse en sifflant près de moi. Au moment où elle passe, la note du sifflet baisse soudain.* [...] *Je perçois le sifflet si vous voulez. J'en ai de toute façon une*

sensation. Mais on ne peut pas dire que j'ai une sensation de ce changement de note. J'ai une sensation de la note plus basse. Mais la connaissance du changement est d'un genre plus intellectuel. Cela, j'en fais l'expérience plus que je ne le perçois. Il appartient à l'expérience de nous faire connaître les événements, les changements de perception. Or ce qui est proprement caractéristique des changements de perception est un choc [...]. *C'est plus particulièrement aux changements et aux différences de perception que nous appliquons le mot «expérience».* (1.336)

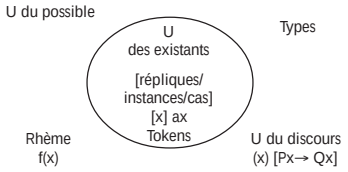
Principe d'existence. Cette unicité de l'expérience est donc la résultante d'un couple : action-réaction, effort-résistance. Principe d'individuation, l'*haeccéité* est principe d'existence.

L'existence est ce mode d'être qui réside dans l'opposition à un autre. Dire qu'une table existe, c'est dire qu'elle est dure, lourde, opaque, sonore, autrement dit qu'elle produit des effets immédiats sur les sens, et aussi qu'elle produit des effets purement physiques, attire la terre (autrement dit, qu'elle est lourde), réagit dynamiquement à d'autres choses (autrement dit, qu'elle a une force d'inertie), résiste à la pression (autrement dit, qu'elle est flexible), a une capacité thermique donnée, etc. Dire qu'il y a à côté d'elle une table fantôme qui ne peut affecter les sens ni produire d'effets physiques d'aucune sorte, c'est parler d'une table imaginaire. Une chose qui ne s'oppose à rien, ipso facto *n'existe pas.* (1.457)

En bref, je peux dire «Ceci est rouge», non parce que «ceci» est mis pour une substance, car, dans ce cas, le quantificateur existentiel ne serait qu'un élément constitutif du quantificateur universel et n'aurait pas de fonction propre ; et c'est bien ce qui se passe chez Aristote. Je peux dire «Ceci est rouge», parce que le quantificateur existentiel est une fonction *sui generis* dont la nature est radicalement différente de celle du quantificateur universel et que, de plus, il constitue l'acte de fondation du monde des existants sans lequel le quantificateur universel ne pourrait pas exercer sa fonction d'universalisation.

Il y a donc trois univers : l'univers du possible, l'univers des existants et l'univers du discours.

LES TROIS UNIVERS



De ces trois univers, les expressions logiques sont les suivantes :

1. Univers du possible : f(x) = fonction propositionnelle = rhème = prédicat.
2. Univers des existants : (x) ax = quantificateur existentiel : *Il existe au moins un x, tel que x est a.*
3. Univers du discours ou de la pensée = médiation : (x) [Px → Qx] = quantificateur universel : *Pour tout x, si x est P, alors x est Q.*

Quelle est la nature des réalités correspondant à ces différentes catégories ? Sont-ce des individus ou des généraux ?

Historiquement, Peirce fut d'abord de 1851 à 1867 un nominaliste inconditionnel : seuls les seconds – les existants individuels concrets – sont réels. Réalité et existence étaient alors des termes synonymes. Il insistait en 1857 sur le fait que «la réalité [renvoie] à l'objet de l'objet lui-même» (Peirce, 1984 : 18).

À partir de 1867, et plus précisément à partir de l'hiver 1867-1868, dans un inédit dans lequel il critiquait le positivisme, Peirce distinguait l'existence de la réalité. Ce qui est réel est, à partir de ce moment-là,

[...] *ce qui est indépendamment de ce que nous croyons et qu'on pourrait à proprement parler inférer de la discussion la plus complète de la somme de toutes les impressions des sens que ce fût.* (Peirce, 1986 : 127)

Notons que cette sorte de réalité, bien que générale, n'est pas à proprement parler Troisième, puisqu'elle apparaît comme la généralisation de Seconds. Ce ne fut pas avant les années 1875, quand Peirce conçut la logique des relations et la nouvelle

méthodologie, que les Troisièmes cessèrent d'être des abstractions et devinrent des règles opératoires, *a priori* vides, du type « si *p*, alors *q* ».

Mais ce ne fut que beaucoup plus tard, vers 1890, que Peirce concéda que les Premiers étaient également réels. Il écrivait en 1891 :

> [A]*u commencement* [...] *il y aurait eu un chaos de sentiment non personnalisé, étant sans liaison ni régularité, aurait été à proprement parler sans existence. Ce sentiment, se transformant ici et là en pure arbitrarité, aurait semé le germe d'une tendance généralisante.* (6.33) [3]

En résumé, à partir des années 1890, tout est réel – et il y a trois sortes de « généraux » :

1	2	3
Général comme possible	Générique généralisé à partir de cas individuels	Universel comme relation logique

Le discours ethnologique [4]

Des théoriciens du discours qui s'inspirèrent de Peirce, deux ont leur place ici : Lacan et Jakobson, Lacan pour la clinique, Jakobson pour la linguistique et l'ethnologie. Voici ce qu'écrivait ce dernier en 1963 :

> [Charles S. Peirce] *est l'un des plus grands précurseurs de l'analyse structurale en linguistique. Peirce n'a pas seulement établi la nécessité de la sémiotique, il en a aussi esquissé les grandes lignes. Le jour où on se décidera à étudier soigneusement les idées de Peirce sur la théorie des signes, des signes linguistiques en particulier, on se rendra compte du précieux secours qu'elles apportent aux recherches sur les relations entre le langage et les autres systèmes de signes.* (Jakobson, 1963 : 27-28)

Et en 1966 :

> *L'un des traits les plus importants de la classification sémiotique de Peirce réside dans la perspicacité avec laquelle il a reconnu que la différence entre les trois classes fondamentales de signes n'était qu'une différence de place au sein d'une hiérarchie toute relative. Ce n'est pas la présence ou l'absence absolues de similitude ou de contiguïté entre le signifiant et le signifié, ni le fait que la connexion habituelle entre ces constituants serait de l'ordre du fait pur ou de l'ordre de l'institutionnel pur, qui sont au fondement de la division de l'ensemble des signes en icônes, indices et symboles, mais seulement la prédominance de l'un de ces facteurs sur les autres. C'est ainsi que ce savant parle d'« icônes pour lesquelles la ressemblance est assistée par des règles conventionnelles » ; et l'on se souviendra des diverses techniques concernant la perspective, que doit assimiler le spectateur pour accéder à la compréhension des tableaux de telle ou telle école de peinture ; la différence de taille des silhouettes revêt des significations opposées selon les codes picturaux ; dans certaines traditions médiévales, les personnages vicieux sont expressément et uniformément représentés de profil, et seulement de face dans l'art de l'ancienne Égypte. Peirce avance qu'« il serait difficile, sinon impossible, de citer un exemple d'indice absolument pur, comme de trouver un signe qui soit absolument dépourvu de qualité indicative ». Même un indice aussi typique qu'un doigt pointé dans une direction reçoit dans différentes cultures des significations dissemblables ; par exemple, pour certaines tribus d'Afrique du Sud, indiquer un objet du doigt, c'est le maudire. Quant au symbole, « il implique nécessairement une sorte d'indice » et « sans avoir recours à des indices, il est impossible de désigner ce dont on parle ».* (1966 : 26-27)

Je ne pense pas qu'il y ait plus de réelles difficultés à interpréter Peirce en termes ethnologiques qu'en termes cliniques, pourvu qu'on spécifie les dates des textes et le public auquel ils s'adressent. Ainsi, Peirce utilise le concept « dégénéré » quand il veut être compris des mathématiciens ou des logiciens. Et, à ce propos, le concept mathématique de « dégénérescence » n'implique aucune idée de « détérioration ». Mais quand Peirce s'adresse aux philosophes, il utilise d'autres concepts comme les trois catégories phanéroscopiques. Dans le premier cas, il dirait qu'une « proposition » est un cas dégénéré d'« argument » (« argument », au sens de Peirce, c'est-à-dire dans n'importe quel système ordonné). Dans l'autre cas, il dirait qu'un Troisième est « vague et vide », une simple « structure » et qu'un Second est la réplique singulière et unique d'un Troisième, le meilleur exemple en étant la relation entre le « type » et le « token ». Mais ce serait un non-sens que de parler ici en termes de « dégénérescence », parce qu'en tant que Premier le « Type » n'est pas une catégorie « authentique », mais une catégorie « accrétive » (Deledalle, 1979 : 62-64).

Je pense aussi que beaucoup de malentendus concernant Peirce sont dus à la lecture jakobsonienne de Peirce, tout en reconnaissant que, sans Jakobson, la pensée de Peirce aurait été tout simplement ignorée en France. Je commenterai plus loin un passage de la citation de Jakobson qui résulte d'une mauvaise lecture.

Je terminerai par des réponses à des questions qui m'ont été posées sur des points précis relatifs à la sémiotique de Peirce :

• Non, il n'y a pas de forme dégénérée de l'icône. La catégorie de l'icône est un cas dégénéré de l'indice, l'indice étant la catégorie authentique de la Secondéité. Dans ce contexte, étant donné qu'il y a trois catégories authentiques : la Priméité, la Secondéité et la Tiercéité qui sont respectivement constituées de un, deux et trois éléments « indécomposables », la Priméité n'a pas de cas dégénéré : la Priméité est affection pure, ce que Maine de Biran appelait affection simple, l'affection avant d'être sentie. La vie offre d'innombrables cas que chacun de nous expérimente, mais que nous ne pouvons pas exprimer ; la Secondéité avec ses deux éléments est authentique en tant qu'indice, Second de Second, mais dégénéré en tant que Premier, comme icône ; la Tiercéité avec ses trois éléments est authentique comme Troisième (Troisième d'un Troisième), par exemple les « structures » correspondant aux idées d'implication, de loi, de généralité, de continuité, etc., mais dégénérée au second degré dans le cas d'une structure en action dans un processus donné, *hic et nunc*, et aussi dégénérée au premier degré comme « Tertialité » ou « Mentalité », comme « la façon dont quelque chose [un processus dans le cas présent] est pensé ou représenté » (1.534).

Il me faut expliquer ici pourquoi l'on peut penser qu'il y a des cas dégénérés de l'icône, bien qu'il n'y en ait pas : parce que Peirce parle d'« hypoicônes », qui sont respectivement comme Première l'image, comme Seconde le diagramme et comme Troisième la métaphore. Mais cette division n'est pas ce que Peirce appelle une « préscission », parce qu'elle n'est pas « ordonnée ». Les hypoicônes sont divisées de la même manière que la « discrimination » et la « dissociation », bien que l'idée des catégories reste inchangée : l'idée de Premier en relation avec le « sentiment » (ici l'image), l'idée de Second avec l'« action » (ici le diagramme : le diagramme en tant que dessiné, et pas simplement pensé), l'idée de Troisième comme « métaphore », c'est-à-dire comme « médiation ». Ce qui importe chez Peirce, c'est qu'une métaphore n'est pas une idée abstraite, mais est réellement liée à son objet en tant que Premier, et seulement pensée comme Troisième comme hypoicône.

• J'ai déjà répondu à l'idée que « le signe dégénéré est une détérioration de la relation triadique ». Ce n'est pas une détérioration. C'est une subdivision d'une relation générale telle que la définition d'un triangle comme figure à trois côtés qui est un triangle « authentique », et le triangle isocèle qui est un cas « dégénéré » du triangle tel que défini. La définition propre de la « dégénérescence » est « la condition d'un état inférieur ou type d'être, obtenu par spécification ».

• On ne peut pas dire que « l'icône et l'indice sont des aspects dégénérés du symbole », parce que l'idée de « dégénéré » s'oppose à l'idée d'« authentique », et que les seules catégories authentiques sont le Premier, le Second et le Troisième : il n'y a rien avant le Premier, seulement un Premier avant un Second, et bien entendu un Second et un Premier avant un Troisième.

	1	2	3
Priméité : Representamen	*Authentique* Qualisigne/Ton		
Secondéité : Objet	*Dégénéré* (1) Icône	← *Authentique* Indice	
Tiercéité : Interprétant	*Dégénéré* (1) Rhème	*Dégénéré* (2) Dicisigne	← *Authentique* Argument

Reprenons pour terminer la citation de Jakobson qui est peut-être responsable de la difficulté rencontrée dans l'interprétation peircienne de la trichotomie icône-indice-symbole :

> *Ce n'est pas la présence ou l'absence absolues de similitude ou de contiguïté entre le signifiant et le signifié, ni le fait que la*

connexion habituelle entre ces constituants serait de l'ordre du fait pur ou de l'ordre de l'institutionnel pur, qui sont au fondement de la division de l'ensemble des signes en icônes, indices et symboles, mais seulement la prédominance de l'un de ces facteurs sur les autres. (1966 : 26)

a) Jakobson est en train d'expliquer Peirce en termes saussuriens. Il parle de « signifiant » et de « signifié », mais ne mentionne pas l'« interprétant » . C'est bien dommage, car en revanche il a bien vu que l'icône se rapproche de la similarité par l'aspect émotionnel du signe, et l'indice de la contiguïté par l'action que révèle l'aspect pragmatique du signe. Il eut suffi d'ajouter la troisième relation avec l'objet : le symbole qui entretient la même relation avec la continuité que l'aspect inférentiel du signe.

b) La raison pour laquelle on doit parler dans un cas donné d'une icône plutôt que d'un indice ou d'un symbole, selon Jakobson, est seulement « la prédominance de l'un de ces facteurs sur les autres ». Mais il ne tient pas compte de la hiérarchie des catégories. Hiérarchiquement, une icône par elle-même ne peut pas agir et, par conséquent, être un indice ; un indice par lui-même implique une icône, mais en soi il n'a aucune signification ; il est ce qu'il est par pur hasard. C'est pourquoi un signe mental doit être triadique : un symbole, et inclure nécessairement un indice et une icône. L'homme peut penser à un indice, mais si l'indice est authentique, il ne peut en aucun cas être concevable symboliquement. La même chose peut être dite d'une icône d'un Premier authentique. C'est la pure relation possible d'une possibilité.

c) Une troisième difficulté chez Jakobson est qu'il considère l'icône, l'indice et le symbole comme des signes. Or ils ne sont pas des signes. Ils sont différents types de relation entre un signe-*representamen* et un objet. Lequel objet est « proposé » par un signe-interprétant dans une sémiose.

Notes

1. Selon la convention, les extraits des *Collected Papers* de C. S. Peirce sont référencés par volume et par paragraphe.
2. ES renvoie aux *Écrits sur le signe*.
3. Voir également Peirce, 1993 : 212.
4. La meilleure lecture ethnologique peircienne est due à I. Portis-Winner, 2002.

Références bibliographiques

DELEDALLE, G. [1979] : *Théorie et pratique du signe*, Paris, Payot ;
——— [2000] : *Charles S. Peirce's Philosophy of Signs – Essays in Comparative Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.
JAKOBSON, R. [1952] : « Results of a Joint Conference of Anthropologists and Linguists », *Supplement to International Journal of American Linguistics*, vol. 19, nº 2, 1953 ; repris dans « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963 ;
——— [1966] : « À la recherche de l'essence du langage », dans *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard, coll. « Diogène » ;
——— [1975] : « Coup d'œil sur le développement de la sémiotique », *Research Center for Language and Semiotic Studies*, Bloomington, Indiana University Press.
PEIRCE, C. S. [1931-1935] : *Collected Papers*, vol. 1-6 (sous la dir. de C. Hartshorne et P. Weiss), Cambridge (Mass.), Harvard University Press ;
——— [1958] : *Collected Papers*, vol. 7-8 (sous la dir. d'A.W. Burks), Cambridge (Mass.), Harvard University Press ;
——— [1978] : *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Le Seuil ;
——— [1984-1998] : *Writings of Charles S. Peirce,* (vol. 1, 1984 ; vol. 2, 1986 ; vol. 3, 1989 ; vol. 4, 1990 ; vol. 5, 1998), Bloomington, Indiana University Press ;
——— [1993] : *À la recherche d'une méthode*, trad. sous la dir. de G. Deledalle, avec la coll. de M. Balat et J. Deledalle-Rhodes, Perpignan, P.U.P.
PORTIS-WINNER, I. [2002] : *Semiotics of Peasants in Transition*, Durham and London, Duke University Press.

PROPOSITION DE MODÉLISATION PEIRCIENNE DE LA SÉMIOSE DU BÉBÉ

Pierre Delion

Afin de tenter d'exposer l'intérêt de la sémiotique peircienne dans le processus de sémiose du bébé, je vais suivre la règle freudienne référée à la métaphore du cristal, qui consiste à s'appuyer sur une histoire pathologique pour essayer de comprendre ce qui se passe habituellement.

C'est l'histoire d'une petite fille de dix-sept mois, Marie, qui m'est amenée par ses parents pour une insomnie rebelle qui dure depuis plusieurs mois, plus précisément à la suite d'une hospitalisation à l'âge de dix mois pour une arthralgie inflammatoire. Au cours de la consultation, j'apprends que la maman a eu une enfance très difficile dont elle ne me parle pas facilement dans un premier temps.

La mère de la maman de Marie est morte dans un hôpital psychiatrique à la suite d'une hospitalisation pour un épisode mélancolique. Au cours de sa vie, elle avait été hospitalisée de nombreuses fois, mais la première hospitalisation avait eu lieu lorsque sa fille avait environ cinq ans. Le père, invalide et très tyrannique, considérait sa femme comme une servante, et la maman de Marie avait alors pensé, étant enfant, que sa mère faisait des états d'épuisement en rapport avec la situation conjugale. Malgré une opposition active du père, c'est le médecin généraliste qui avait néanmoins réussi à faire hospitaliser sa mère chaque fois qu'il en était besoin, pour y recevoir des soins psychiatriques. Bien soignée, elle en sortait quelques semaines plus tard et reprenait sa position « masochiste » près de son mari. Au cours des dix années suivantes, cette femme avait été réhospitalisée plusieurs fois en psychiatrie, mais chaque fois au terme d'un parcours de plus en plus difficile avec le mari. C'est ainsi qu'« il ne la laissait pas dormir une nuit entière », « qu'il la maintenait dans la soumission la plus totale en la réveillant de nombreuses fois la nuit ». Passée voir ses parents de retour de vacances, la maman de Marie, confrontée une nouvelle fois à une situation de décompensation de sa mère, avait, toujours avec le médecin, obtenu de haute lutte avec son père, une nouvelle hospitalisation. C'est au cours de cette hospitalisation que sa mère était décédée. La culpabilité, déniée, est très importante pour la maman de Marie, et dès la première consultation, cette situation envahit tout.

Pendant cette consultation, Marie reste assise sur le tapis et joue avec différents jouets mis à sa disposition, mais passe beaucoup de temps, tout en suçant son pouce, à regarder avidement sa maman qui parle. Au bout d'un long moment, je commence à parler un peu avec la maman et Marie tourne alternativement la tête

vers celui qui parle. Vers la fin de la consultation, elle me sourit largement en laissant tomber son pouce et sa peluche, comme dans un lâché du tonus ouvrant sur la relation avec moi. Elle prononce quelques mots, tels que « maman », « papa », « au oir », « boir », « patir », et montre manifestement une grande intelligence.

J'insiste lors de la fin de la consultation pour que le papa vienne la fois suivante. La maman est un peu réticente, mais nous arrivons à trouver un créneau qui convienne à tout le monde.

Lors de notre deuxième rencontre, la maman me dit que Marie a bien dormi les nuits qui ont suivi notre première consultation, mais que, depuis peu, elle s'est remise à ne pas très bien dormir. Elle me dit : « C'est comme si votre action s'estompait au fur et à mesure. Marie se réveille plusieurs fois la nuit, pousse un grand cri, et demande les bras ; nous ne pouvons pas la recoucher avant qu'elle ait pris un biberon ».

À son tour, le papa me raconte son histoire familiale. Il est fils unique au sein d'une famille très traditionnelle et le seul à avoir réussi brillamment des études supérieures. Il enseigne à la faculté et sa famille le considère comme un « intello ». Sa façon d'élever sa fille a été longuement mûrie avec sa femme avant qu'ils aient ce premier enfant. « Il n'est pas question de dresser les enfants, il ne faudra pas la stimuler pour obtenir d'elle quelque chose qui n'est pas vraiment nécessaire pour elle, mais seulement utile pour le plaisir des parents ; elle marchera quand elle le décidera et elle mangera seule si elle le veut… ». Mais cette façon de « permettre à un enfant de devenir un sujet libre » semble bizarre à la famille paternelle. Il ajoute : « quand ils ont su qu'elle n'arrivait pas à dormir, cela leur a fait bien plaisir de constater les résultats désastreux de la méthode… ».

Pendant cette consultation, Marie vient s'accrocher à son papa en rampant et, avec ses mains tendues vers lui, elle arrive à se faire mettre debout et à tenir à peine devant lui. À certains moments, il est dans « sa méthode éducative » et elle tombe sur ses fesses. La maman se lève pour venir la prendre sans la consoler et la repose sur le tapis ; Marie recommence dès lors son ascension vers son papa.

J'essaye prudemment de reprendre ce que nous avons déjà dit ensemble de la vie de Marie en m'appuyant sur les éléments de son histoire : l'hospitalisation à l'âge de dix mois, considérée comme le point de départ de son insomnie rebelle, et l'entrecroisement avec les histoires familiales des ses deux parents. Marie regarde ses deux parents qui se regardent et me regardent alternativement, touchés, semble-t-il, par le travail de miroir réfléchissant auquel je me livre avec eux. Elle est entre nous trois et, prenant appui sur le divan proche d'elle avec sa main droite et sur sa peluche de sa main gauche, elle se met debout directement sur la moquette (elle a quitté le tapis) et commence à marcher pour la première fois. Elle va vers son papa avec les deux bras écartés et sa peluche tenue fermement dans sa main gauche. Arrivée à un pas de lui, elle regarde sa maman sur sa droite et finalement se jette dans ses bras à elle. Le papa est très ému, la maman se met à pleurer de joie. Je la vois pleurer en tenant près d'elle sa fille qui se love dans son creux droit et, en même temps, se raidir très vite en repoussant un peu sa fille. Je dis : « ça fait du bien de pouvoir manifester sa joie à Marie alors qu'elle vient juste de marcher », et le papa me répond : « on s'est tellement dit que c'était pour elle et pas pour nous qu'elle marcherait, et comme c'est arrivé, on a du mal à se retenir ». La maman tourne sa fille pour qu'elle aille vers son papa ; elle y va et le papa la « reçoit » de ses mains, mais sans la prendre dans ses bras. Marie le regarde et dit : « marche » très distinctement ; le papa, à ces mots, dit en la prenant dans ses bras : « oui tu marches Marie et toi, tu en es très contente ».

La troisième consultation va montrer la confirmation de la marche, mais surtout la disparition des insomnies.

Le bébé et la sémiotique

Dans cette histoire clinique, l'insomnie est un signe, un symptôme pour les médecins, qui vient nous dire la souffrance psychique du bébé en interaction avec les souffrances psychiques de ses parents. Nous allons essayer de comprendre l'apparition de ce signe

d'un point de vue sémiotique. Je rappelle que, pour Peirce, la sémiotique n'est pas une psychologie mais une logique de la représentation.

Je ne reprendrai pas ici en détail les travaux de Deledalle et de Balat à ce sujet, mais me contenterai de présenter les éléments essentiels à ma démonstration.

Deledalle synthétise les recherches de Peirce sur les trois trichotomies du signe de la façon suivante :

Tableau 1
Les trois trichotomies du signe[1]

Peirce et Deledalle	PRIMÉITÉ	SECONDÉITÉ	TIERCÉITÉ
REPRESENTAMEN	1.1 QUALISIGNE	1.2 SINSIGNE	1.3 LÉGISIGNE
OBJET	2.1 ICÔNE	2.2 INDICE	2.3 SYMBOLE
INTERPRÉTANT	3.1 RHÈME	3.2 DICISIGNE	3.3 ARGUMENT

Pour faire correspondre ce tableau avec le schéma proposé par J. Lacan au sujet du texte de S. Freud, « Inhibition, Symptôme, Angoisse », nous en intervertissons les coordonnées comme l'a suggéré M. Balat et nous obtenons le *tableau 2* suivant :

Tableau 2

Peirce « inversé »	INTERPRÉTANT	OBJET	*REPRESENTAMEN*
TIERCÉITÉ	3.3 ARGUMENT	2.3 SYMBOLE	1.3 LÉGISIGNE TYPE
SECONDÉITÉ	3.2 DICISIGNE	2.2 INDICE	1.2 SINSIGNE TRACE
PRIMÉITÉ	3.1 RHÈME	2.1 ICÔNE	1.1 QUALISIGNE TON

Je rappelle celui de J. Lacan[2] :

Tableau 3

INHIBITION	EMPÊCHEMENT	EMBARRAS
ÉMOTION	*SYMPTÔME*	PASSAGE-À-L'ACTE
ÉMOI	ACTING OUT	*ANGOISSE*

Cela donne, revu par M.Balat[3], le *tableau 4* suivant que je nomme *Schéma* « 0 ».

Tableau 4

3.3 ARGUMENT/INHIBITION	2.3 SYMBOLE/EMPÊCHEMENT	1.3 LÉGISIGNE/EMBARRAS
3.2 DICISIGNE/ÉMOTION	2.2 INDICE/SYMPTÔME	1.2 SINSIGNE/PASSAGE-À-L'ACTE
3.1 RHÈME/ÉMOI	2.1 ICÔNE/*ACTING OUT*	1.1 QUALISIGNE/ANGOISSE

Pour étudier les interactions[4], les pédopsychiatres procèdent selon trois plans distincts mais complémentaires : l'observation de l'interaction affective, l'observation des comportements interactifs et l'approche clinique des interactions fantasmatiques. Dans une thèse antérieure[5], j'ai proposé des liens entre ces niveaux de fonctionnements interactifs et les trois catégories peirciennes : les interactions affectives se déroulent dans la priméité, les interactions comportementales, dans la secondéité et les interactions fantasmatiques, dans la tiercéité. De même, M. Balat a proposé d'articuler la priméité avec le genre émotionnel, la secondéité avec le genre matériel et la tiercéité avec le genre signifiant, ainsi que l'interprétant peircien avec l'Interprète, l'objet avec le Museur et le *representamen* avec le Scribe (en référence pour ces trois derniers avec sa relecture de la fonction pythique de Delphes).

Essayons maintenant d'introduire ces différentes dimensions dans trois schémas[6] (dont la matrice est le *Schéma* « 0 »).

Tableau 5

SCHÉMA MATRICIEL	interprétant Interprète	objet Museur	*representamen* Scribe
tiercéité genre signifiant *représentations* *interactions fantasmatiques*	argument inhibition	symbole empêchement	type/légisigne embarras
secondéité genre matériel *perceptions* *interactions comportementales*	dicisigne émotion	indice symptôme	trace/sinsigne passage-à-l'acte
priméité genre émotionnel *sensations* *interactions affectives*	rhème émoi	icône *acting out*	ton/qualisigne angoisse

Le *tableau 5* présente « les produits sémiotiques » des états envisagés dans le tableau de J. Lacan, articulés avec le mode de présence des éléments sémiotiques mis au jour par Peirce et « converti » par M. Balat[7].

Ce schéma « matriciel » correspond au schéma chiffré suivant :

Tableau 6

	3. Interprétant Interprète	2. Objet Museur	1. *Representamen* Scribe
3 Tiercéité	3.3	2.3	1.3
2 Secondéité	3.2	2.2	1.2
1 Priméité	3.1	2.1	1.1

Ainsi l'angoisse apparaît-elle au niveau du scribe comme quelque chose concernant l'inscription d'un ton (1.1), le passage à l'acte, celle d'une trace (1.2), et l'embarras, d'un type (1.3). [8]

COMMENTAIRES

*L'empêchement (2.3), le symptôme (2.2) et l'*acting out *(2.1) sont trois formes apparaissant dans un rapport fixe entre le scribe et le museur, un monde figé, où, d'un côté, l'invention du scribe est impossible et, d'un autre côté, le sort de l'interprète est réglé dans un code rigide. Leurs correspondants problématiques sémiotiques sont, respectivement, le symbole (2.3), l'indice (2.2) et l'icône (2.1).*

Liés à la sémiose comme telle, à l'interprète dans sa fonction d'établissement du rapport entre le scribe et le museur, nous trouvons l'argument (3.3), le dicisigne (la proposition) (3.2) et le rhème (ou prédicat) (3.1) dont les correspondants sont l'inhibition (3.3), l'émotion (3.2) et l'émoi (3.1) [...]. *Là où l'émoi est la présence d'un rhème problématique, indéfini, non advenu, l'émotion se présente comme parfaitement définie comme rhème, mais indéfinie quant à l'attribution du rhème à un sujet, un indice.* [...]

Il est classique de dire que l'inhibition (3.3) est la marque de deux désirs en présence. Freud, dans «Inhibition, symptôme, angoisse», donne l'image de «la cuisinière qui ne veut plus travailler au fourneau parce que le maître de maison a noué avec elle des relations amoureuses»[9]. *On voit bien ici apparaître l'idée d'un «si... alors» aporétique où, toutefois, la conclusion: «je ne travaille pas», est la présence même de la prémisse «il m'aime», sans toutefois que cette prémisse soit assumée comme telle. L'inhibition est bien l'impossibilité du surgissement d'une inférence, d'un argument.*

*L'*acting out *(2.1) est, en psychanalyse, la mise en scène hors du cadre réglé de l'analyse, d'un épisode qui n'y trouve pas sa place. Le terme est resté en anglais dans la mesure où, dans cette langue, «to act» signifie «jouer».*

Le symptôme (2.2) est traditionnellement lié à l'indice. Mais la notion d'indice est suffisamment pleine de subtilités pour qu'il ne s'agisse pas de voir ici le symptôme comme indice, mais comme refus d'un indice. Il a de l'indice cette possibilité de «mettre ensemble», mais à l'occasion d'un déplacement. Car l'indice préserve le fait de ne pas savoir ce qu'il représente. De fait, il est plutôt l'indice de la règle comme telle, et, comme telle, ignorée. [...]

L'embarras (1.3), le passage-à-l'acte (1.2) et l'angoisse (1.1) doivent être interprétés comme des refus d'inscription et sont donc le fait du scribe. L'embarras (1.3) couvre le refus d'inscription d'un type. Jean Oury, lors de ses séminaires de Sainte-Anne, a largement développé cet aspect à partir de la notion d'un «point d'impossible» qui serait à franchir pour aboutir au type [concept]. *Nous employons constamment le terme «refus» pour signifier le latent non assumé.* [...]

Le passage-à-l'acte (1.2) est, de même, le refus d'inscription d'une tessère [réplique ou instanciation d'un type]. *Dans les séminaires cités, Jean Oury indique que le travail dans l'institution consiste à transformer le passage-à-l'acte en* acting out, *autrement dit, forger une icône pour préparer la transformation de la trace en tessère. Enfin l'angoisse (1.1) serait ainsi le refus d'inscription d'un ton. Nous avons fait remarquer, dans de nombreux articles, que l'acte d'inscription d'un ton était subordonné à celui de l'inscription d'un type, d'un concept. Comme, par ailleurs, il n'est de concept, de type, que relié aux autres concepts ou types, l'assomption véritable du type passe donc par son articulation dans un argument. L'ensemble nous permet de voir ce chemin, souligné par Jean Oury, allant de l'angoisse à l'embarras pour aboutir à l'inhibition. Nous voyons aussi que le court-circuit, que représente comme solution à l'angoisse le passage-à-l'acte, est lié au fait qu'une trace, qui n'est pas* ipso facto *une tessère, est porteuse d'un ton*[10]. [...] *Mais le synton dont il est question n'a pas les capacités de liaison du diaton, qui est le ton propre des tessères.*[11]

Une fois ce tableau matriciel exposé, je propose, pour l'utiliser dans ma recherche au sujet des bébés, de définir deux sous-ensembles: le complexe «élément β» et le complexe «fonction α»[12], et une expérience que le bébé doit faire, celle d'assouvir sa faim quand elle se présente à lui. Je vais donc centrer ma démonstration autour d'un dipôle: la faim et la réponse à la faim qui se présente sous une forme double, celle du sein qui donne le lait. Dans ce cas précis, Tosquelles parle du sein comme «la voie du lait»[13], pour ne pas dire «la voie lactée» bien connue des astronomes. En effet, pour le bébé, le sein est à la fois le lait et l'arrêt de la faim. Mais, pour le sémioticien, il y a lieu de les distinguer pour en comprendre les fonctions à chaque temps du processus.

Le premier, le complexe « élément *bêta* », comprend les quatre divisions suivantes : 2.1 / 1.1 / 2.2 / 1.2. Il correspond aux « premiers pas sémiosiques », c'est-à-dire aux premiers signes émis à partir du lieu corps-psyché que le bébé habite. Nous verrons que la nécessité du détour par un second ensemble, le complexe « fonction *alpha* », qui comprend les cinq divisions renvoyant à la tiercéité : 2.3 / 1.3 / 3.1 / 3.2 / 3.3, est incontournable sous peine de mort psychique du bébé. Il nous paraît indispensable de les distinguer lorsqu'on envisage les premiers temps du bébé, non pas par mauvais psychologisme développemental, mais parce qu'aux premiers moments d'existence du bébé, ces deux complexes constituent ensemble la vie psychique du bébé en lien interactif avec la maman. J. MacDougall précise à ce sujet :

> *Chez le nouveau-né, corps et esprit ne sont pas encore vécus comme séparés ; le bébé ne fait aucune distinction entre son psychisme, son corps et ceux de sa mère. Sa mère n'est pas encore une autre, distincte de lui, tout en étant bien plus que cela : elle constitue un environnement total dont l'enfant n'est qu'une minuscule partie. Nous pouvons poser l'hypothèse d'un fantasme universel dans le vécu psychique de l'enfant : celui d'un corps et d'un esprit pour deux personnes.* [14]

Schéma « 1 » :

Première étape avant et pendant les premières inscriptions

Il s'agit d'un « dialogue » entre le complexe élément β et le complexe fonction α.

Tableau 7

complexe élément β :
2.1 Sensation d'estomac vide de lait : élément β
correspond à
1.1 Qualisigne de « faminité »
se matérialise dans
2.2 Perception d'estomac vide de lait (déclenchante neurologiquement)
se re-présente dans
1.2 Sinsigne de faim soit par un réflexe de succion, de recherche du sein,
soit par un réflexe phonatoire : « ouin, ouin ! ».

Tableau 8

complexe fonction α :
2.3 Pensée : tiens, bébé pleure, il fait des mouvements de succion, etc.
liée avec
1.3 Parole : tiens, bébé pleure, il fait des mouvements de succion...
[le parent reçoit 1.2 et pense 2.3 puis dit 1.3, cela déclenche
la fonction d'interprétant soit 3.1 / soit 3.2 / soit 3.3].
3.1 Bébé pleure : il pourrait avoir faim ou sommeil ou mal...
3.2 Bébé pleure : je vais lui donner à boire du lait.
3.3 Bébé pleure comme cela, donc il a faim. Le parent a observé ses « habitudes ».

Tableau 9

SCHÉMA « 1 » avant les premières inscriptions	Interprétant Interprète 3	Objet Museur 2	*Representamen* Scribe 1
3 Tiercéité genre signifiant *représentations* *interactions* *fantasmatiques*	33 Bébé pleure comme cela, donc il a faim ARGUMENT	23 Pensée : tiens, bébé pleure SYMBOLE	13 Parole : tiens, bébé pleure TYPE
2 Secondéité genre matériel *perceptions* *interactions* *comportementales*	32 Bébé pleure : je vais lui donner à boire du lait DICISIGNE	22 Perception d'estomac vide de lait (déclenchante neurologiquement) INDICE	12 Sinsigne de faim TRACE/TESSÈRE
1 Priméité genre émotionnel *sensations* *interactions* *affectives*	31 Bébé pleure : il pourrait avoir faim ou sommeil ou mal... RHÈME	21 Sensation d'estomac vide de lait élément *bêta* (Bion) ICÔNE	11 Qualisigne de « féminité » TON

Commentaires

Dans le *Schéma « 1 »*, je place le point de départ de ce qui deviendra la matrice du manque et de son inséparable angoisse, sous la forme de ce que j'appelle trivialement « l'estomac vide de lait », appelé également « *élément bêta* » par Bion[15], dans la colonne de l'objet et dans la catégorie de la priméité. Sur cette colonne de l'objet décliné selon les trois catégories, à ce premier niveau va se superposer un deuxième dans la secondéité, dans le genre « matériel », la « traduction » encorporée (Oury) de l'estomac vide de lait, à savoir le déclenchement dans le corps du processus visant à faire cesser cette situation ; et ce sera par la voie neurologique l'information des centres cérébraux de cet état de fait ; le bébé va se mettre à crier ; dans la tiercéité, le bébé aura un objet-pensée même extrêmement archaïque, un objet-primordial de la sensation pénible ou douloureuse ou déplaisante de la vacuité de son estomac. Avant les premières inscriptions à proprement parler, je propose de dire que c'est justement le parent présent à ce bébé – fonction *alpha* – qui va d'abord penser cette vacuité et, la disant, permettre à l'enfant de progressivement la penser en son nom.

Dans la colonne voisine, celle du *representamen*, ces trois modalités de l'objet vont trouver trois modalités

de représentements selon la priméité, la secondéité et la tiercéité. La première sera ce que l'on peut appeler le qualisigne de « faminité », ou faminité tonale. La deuxième sera plus explicite et pourra se représenter par un « ouin ! » du bébé, ou un réflexe de recherche du sein, ou des mouvements de succion des lèvres. Il s'agit là d'un sinsigne ou d'une trace ; lorsqu'il deviendra évident que ces mouvements réflexes sont liés à des hallucinations de désirs (Freud), nous pourrons alors parler de tessères (Balat) comme répliques des types de « voies du lait » (Tosquelles). La troisième sera la parole du parent disant : « tiens, il pleure le bébé ». Nous sommes là dans le légisigne ou le type. Plus tard, une fois la « *représentation de chose* » liée pour l'enfant à la « *représentation de mot* », il pourra dire : « tiens, j'ai faim ».

Dans la colonne de l'interprétant, au niveau de la priméité, le bébé, avant de pouvoir en faire quelque chose lui-même, va se trouver un « interprétant fonctionnel » qui va énoncer la possibilité que « le bébé pleure, qu'il puisse avoir ou faim ou sommeil ou mal... ». Il s'agit d'un prédicat.

Dans la secondéité, « comme bébé pleure, je vais lui donner à boire du lait ». Dans le genre matériel, il s'agit d'une proposition.

Tandis que dans la tiercéité, cela va devenir une généralité ordonnée argumentale : « bébé pleure de cette manière-là, donc il a faim ».

Dans ce premier schéma, les deux parties complémentaires sont délimitées verticalement par la ligne des identifications et horizontalement par la ligne de la fonction forclusive : le complexe élément *bêta* (12, 22, 21 et 11) est propre au bébé dès le début ; le complexe fonction *alpha* (13, 23, 33, 32 et 31) est, d'une certaine façon, dès l'origine chez le bébé, mais demande à être habité par les « hypothèses » (les inférences abductives) du parent : le bébé s'approprie par identification (adhésive, projective puis symbolique) au parent la possibilité de penser les pensées.

Pour cette raison, le bébé va devoir s'engager dans les processus identificatoires pour faire siennes les capacités dont il a eu tôt « connaissance », et je ferai donc passer par la ligne verticale de séparation entre l'objet et l'interprétant la « ligne des identifications ».

Je propose également de situer la « ligne de la fonction forclusive » à la limite entre la secondéité et la tiercéité. D. Roulot, dans son article sur la « Secondéité pure... » [16], nous y introduit clairement. Mais dans sa contribution au livre *Actualité de la psychothérapie institutionnelle*, elle l'explicite :

> *Résumons-nous : la classification que va introduire la formation de la classe des « objets bons et utiles », identifiée au moi-plaisir-purifié, suscite du même coup une sorte de création d'objets (plus exactement de signes) susceptibles d'être comparés à ce prédicat. En même temps que cette classe, est donc constituée la classe d'un « donné préalable » (de signes), appelée « Univers du discours », à laquelle nous assimilerons le champ de ce qui est « primordialement affirmé » dans la Bejahung.* [...] *J. Lacan définit la Verwerfung comme « un processus primordial d'exclusion d'un dedans primitif, qui n'est pas le dedans du corps, mais celui d'un premier corps de signifiants », lequel est à l'origine de la structuration du sujet.* [...] *C'est ce « processus primordial d'exclusion » par lequel se constitue la « Bejahung » que nous appellerons « fonction forclusive ».* [17]

LE SCHÉMA « 2 » : *Après les premières inscriptions*

Le bébé a lié le besoin et la réponse ; il commence à intérioriser la fonction *alpha*. C. Athanassiou écrit :

> *Ces éléments qui portent en eux-mêmes des qualités leur permettant de supporter l'épreuve de la distance, sont appelés par Bion « éléments* alpha*». Ils n'ont pas la concrétude des éléments* bêta *et sont dotés d'un sens. Ils sont par conséquent le résultat, selon Bion, du travail accompli sur l'immédiateté des données sensorielles. Au lieu que ces dernières soient le véhicule d'une pure évacuation destinée, comme le dit Freud, à « décharger la psyché d'un accroissement d'excitation » (les deux principes du fonctionnement psychique), elles ont acquis la capacité de demeurer en place et de permettre par leur présence de supporter et non d'éliminer l'origine de la tension et de la souffrance. Les qualités des éléments* alpha *donnent à l'identité une cohérence fondée non plus seulement sur un resserrement de ses éléments réduits à l'identique, mais aussi sur un sens qui fonde l'attente d'un élément par un autre, de telle sorte que le réseau de liens ainsi formés peut être plus ou moins lâche sans cesser pour autant d'exister.* [18]

Tableau 10

2.1 Icône de l'objet-sein
correspond à
1.1 Qualisigne de « seinité »
se matérialise dans
2.2 Indice du lait (« le sein comme voie du lait », Tosquelles)
se re-présente dans
1.2 Sinsigne du sein : par exemple le pouce comme sein.
2.3 Avec le pouce comme sein dans la bouche, j'hallucine le sein.
Le sein est le symbole du lait.
1.3 « Tiens, bébé signifie qu'il veut le sein » ou le bébé beaucoup plus tard : « J'ai faim ».
3.1 « Je pourrais avoir le sein ou le biberon ou... rien ».
3.2 « Ah ! voilà le sein ! » ou « Ouin ! je veux le sein ! ».
3.3 « J'ai compris que quand j'avais faim, je devais être nourri avec du lait »...

Tableau 11

SCHÉMA « 2 » après les premières inscriptions	Interprétant (représentation de mot) 3 Interprète	Objet (représentation d'objet) 2 Museur	*Representamen* (représentation de chose) 1 Scribe
3 Tiercéité genre signifiant *représentations interactions fantasmatiques*	33 J'ai compris que quand j'ai faim, je dois têter le sein qui me procure le lait.	23 Le sein comme symbole de lait	13 Tiens bébé veut le sein ou « j'ai faim »
2 Secondéité genre matériel *perceptions interactions comportementales*	32 Ah ! voilà le sein !	ligne de la fonction forclusive — 22 Indice de lait	12 Sinsigne du sein ex : le pouce
1 Priméité genre émotionnel *sensations interactions affectives*	31 Je pourrais avoir le sein ou le biberon ou... rien.	ligne des identifications — 21 Icône de l'objet sein	11 Qualisigne la « seinité »

Dans ce deuxième schéma, après les premières inscriptions, le bébé va pouvoir faire venir dans son appareil psychique l'objet qui va apaiser sa sensation de vacuité de l'estomac, en vertu de ce que P. Aulagnier[19] a nommé la « *zone-objet complémentaire* ». L'objet « vacuité de l'estomac » forme avec le sein et le lait un complexe lié par le bébé dans le cours de ses premières expériences de plaisir-déplaisir, inscrit sous forme de traces mnésiques. Mais, avant même que l'objet-ressource n'arrive, un de ses aspects va se présenter à lui, d'abord sous forme d'icône de l'objet-sein, une forme du sein dans la priméité ; puis un indice de la voie du lait et, enfin, un objet-sein comme symbole du lait. Dans la catégorie du *representamen*, la forme du sein sera comprise comme re-présentation iconique du sein. Le concept de « pictogramme » de P. Aulagnier est sans doute proche de cette proto-représentation. Nous sommes là dans les tons ; peut-être la sensation de lait dans la bouche constituera-t-elle le socle de l'hallucination de désir (l'hallucination est donc dans le statut d'un *representamen* pris pour un objet) qui permet à l'appareil psychique d'attendre le lait. Ces qualisignes vont colorer les interactions affectives.

Dans la secondéité, c'est bien l'hallucination de désir qui va être au centre des représentations indiciaires du sein comme voie du lait. Nous allons voir les traces de l'objet qui vont marquer les interactions par un comportement ou un symptôme. Je pense que c'est dans cette catégorie que peut être situé ce que J. Schotte[20] appelle le d+, le « partir à la recherche » du vecteur pulsionnel « contact » de Szondi.

Dans la tiercéité, le bébé peut lier ses sensations avec les mots parentaux : « quand il crie comme ça, il a faim le bébé » et, plus tard, il pourra dire : « quand j'éprouve cette sensation, j'ai faim ». Le bébé a « besoin » des types pour structurer sa pensée élémentaire, et celle-ci prend forme dans les interactions fantasmatiques.

Dans la catégorie de l'interprétant, qui permet donc d'attribuer le signe présenté à l'objet qu'il re-présente, c'est, en priméité, la possibilité de donner le sein qui va pouvoir en résulter, mais aussi de nourrir le bébé d'une autre façon, par quelqu'un d'autre, etc. En secondéité, il s'agit de lui donner le lait vraiment, et dans la tiercéité de repérer que ces *representamen* veulent dire qu'il a faim.

Le double ancrage corporel et interactif des processus précoces de symbolisation

Dans les débuts de la vie, y compris intra-utérine, le bébé est dans un monde de sensations, tout le monde s'accorde maintenant à le reconnaître. Depuis les phénoménologues jusqu'aux psychanalystes en passant par les éthologistes, l'accord est unanime. La grande question est de savoir comment, de ce monde de sensations, le bébé peut faire surgir à la fois son image du corps et ses objets.

Freud a beaucoup insisté sur la préséance d'un « Moi-Corps » et, après lui, Schilder avec l'image du

corps, Dolto, Pankow, mais aussi Anzieu, avec son «Moi-Peau», ont repris et élaboré cette notion. Cela a même donné lieu ultérieurement au concept d'enveloppes psychiques (Anzieu/Bick). En 1925, Freud, dans son article sur la *Verneinung* (la négation), a insisté sur l'importance de ce mécanisme psychique dans l'instauration de la séparation-individuation qui va permettre au Moi archaïque de disposer de représentations internes de ses rencontres antérieures avec la réalité des objets partiels:

> [...] *la fonction de jugement* [...] *doit concéder ou contester à une représentation l'existence dans la réalité.* [...] *il faut se souvenir que toutes les représentations sont issues de perceptions, qu'elles en sont des répétitions. Originellement, l'existence de la représentation est donc déjà un garant de la réalité du représenté. L'opposition entre subjectif et objectif n'existe pas dès le début. Elle s'instaure seulement par le fait que la pensée possède la capacité de présentifier de nouveau, par reproduction dans la représentation, quelque chose autrefois perçu, l'objet n'ayant plus encore à être présent à l'extérieur. La fin première et immédiate de l'examen de réalité n'est donc pas de trouver dans la perception réelle un objet correspondant ou représenté mais de le retrouver, de se convaincre qu'il est encore présent.* [21]

Pour passer du monde des sensations à celui que Freud décrit, il est nécessaire de passer par un tiers, un autre dont le commentaire, voire l'interprétation, met en forme ce monde de l'informe. Nous avons vu que, dans le même temps, cela permettait au Moi de discriminer progressivement un extérieur d'un intérieur, coïncidant à un moment de cette mise en forme avec un «Moi-Corps».

Cette importance du Tiers, de l'autre, est la justification suffisante de la problématique interactive. C'est bien parce qu'une sensation de vide gastrique, entraînant un certain type de pleurs, est «comprise» par la mère comme «faim» du bébé, que le bébé va lier progressivement cette sensation déjà complexe avec un commentaire maternel simple, dont la part la plus importante au début sera la réponse nourrissante.

Comme y insiste Freud, ce détour s'appuie énergétiquement sur le passage du déplaisir au plaisir, affects basaux dans lesquels vont s'enraciner des sensations de plus en plus nuancées. Une sensation «brute» ne devient une perception que parce qu'une discrimination s'exerce positivement avec une réponse simple en contiguïté avec la sensation brute. C'est parce que la sensation brute – déplaisir – a été suivie d'une réponse simple – plaisir – que le bébé percevra que ce dont il manque est lié à l'hallucination de ce qui lui manque. Et nous savons tout le travail que va déployer la pensée pour faire ensuite coïncider ou non par l'action, d'abord motrice, cette hallucination avec la représentation et la perception de l'objet manquant.

> *Actuellement la relation parent-nourrisson est conçue comme faite de processus bidirectionnels, où le bébé est non seulement soumis aux influences de ses parents mais également à l'origine de modifications tout à fait considérables chez ces derniers. Par ses cris, ses soucis, par l'ensemble des signaux et des communications qu'il leur adresse, il contribue puissamment à déterminer leur vécu, leurs satisfactions, leurs angoisses, leur culpabilité et leur estime d'eux-mêmes, en tant que parents. Ce modèle théorique qui prévaut actuellement est celui d'une spirale transactionnelle.* [22]

Ce double abord entraîne deux conséquences qu'il faut pouvoir éviter: 1. réduire le bébé à son corps et ainsi faire l'impasse sur ce qui serait interactif et risquer de le considérer comme un bébé à «*opérotropiser*», c'est-à-dire passible de devenir l'objet d'un projet opératoire; 2. idéaliser le rôle de l'autre, sans accueillir suffisamment l'idée brazeltonienne que le bébé a la compétence de révéler à sa mère ses compétences maternelles.

La théorie de l'attachement de Bowlby, en insistant sur l'endogénéité de la poussée vers l'autre avant même qu'il ait servi de réponse aux besoins oraux vitaux, est fondamentale. C'est ce que cherche à démontrer l'expérience des singes de Harlow sur la préférence de la fourrure au biberon:

> *Dans une série d'expériences où les bébés singes étaient retirés à la mère dès la naissance, on leur fournissait des mères mannequins consistant soit en un cylindre de fil de fer, soit en un cylindre similaire recouvert de tissu moelleux. On les nourrissait au biberon qu'on plaçait dans l'un ou l'autre des mannequins. Cela a permis d'évaluer séparément les effets de*

la nourriture et ceux d'une mère artificielle réconfortante à laquelle l'enfant pouvait s'agripper. Toutes les expériences ont montré que «le réconfort du contact» amenait un comportement d'attachement alors que la nourriture ne le faisait pas. Dans une expérience huit bébés singes ont été élevés avec le choix d'un mannequin en tissu et d'un mannequin en fil de fer. Quatre bébés ont été nourris (à la demande) à partir de «mères artificielles» en tissu et quatre à partir de celles en fil de fer; le temps que les bébés passaient avec chacune a été mesuré. Les résultats ont montré que, quelle que fût la mère artificielle pourvoyeuse de nourriture, les enfants en venaient rapidement à passer la plupart de leur temps avec le mannequin en tissu. Alors que les bébés des deux groupes passaient une moyenne de quinze heures par jour à s'accrocher au mannequin en tissu, aucun enfant des deux groupes ne passait plus d'une heure ou deux sur les 24 heures avec la mère artificielle en fil de fer. Certains enfants dont la nourriture venait du mannequin en fil de fer s'arrangeaient pour s'appuyer et téter tout en se maintenant agrippés au mannequin en tissu. [23]

Ce faisant, Bowlby remet en question la théorie de l'étayage pulsionnel selon Freud en indiquant qu'une poussée existe d'une façon innée chez l'enfant, qui le conduit à s'attacher à celui qui lui apporte le «réconfort du contact» prioritairement à celui qui le nourrit, et ainsi classe l'attachement contactuel avant l'attachement oral.

Nous pouvons donc en abduire que le déclenchement des processus d'attachement provient des premiers signaux – angoisses archaïques – en rapport avec des sensations différentielles de pesanteur avant et après la naissance. Ces premières sensations mettent en mouvement une «motricité agrippant» pour lutter contre l'angoisse de tomber/de peser plus lourd que dans l'*hydramnios*, en une sorte de «*grasping* réflexe sur le Monde».

La partie mamelon en bouche devient ainsi un cas particulier de *grasping* réflexe sur un objet du monde, le sein maternel [24]. Voilà qui précise les «objets» du processus de sémiotisation du bébé: d'une part, les signes de sensations d'angoisses archaïques et, d'autre part, les réalisations de ces sensations.

Si nous pouvons donc nous permettre de regrouper quelques données essentielles de la théorie sémiotique appliquée à la vie psychique, nous pouvons peut-être, dans cette logique, proposer que les mécanismes de défense, mis au point par l'enfant lui-même pour lutter contre ces angoisses, soient considérés comme des sinsignes, non plus dans le sens précédent, mais comme des répliques [25] des légisignes (toute identification même archaïque de l'enfant à un trait de l'autre susceptible de jouer pour lui la fonction contenante minimale).

Les signifiants primordiaux

Avant même les scénarios fantasmatiques propres aux processus primaires et les liens avec les représentations de mots des processus secondaires, l'enfant met en forme la sémiose par le biais de ce que B. Golse a choisi d'appeler les signifiants primordiaux:

Tout d'abord il existe un travail de catégorisation interactif à propos des «paires contrastées» (chaud-froid, doux-rugueux, salé-sucré, rond-pointu) perçues au niveau des sensations corporelles et nommées par l'adulte; dans le cadre interactif, le bébé va peu à peu spécifier et reconnaître toute une série d'oppositions et de «conjonctions constantes» (W. R. Bion) qui vont jouer comme des constellations signifiantes primordiales ou élémentaires, constellations qui ne peuvent être réduites à des signes perceptivo-sensitivo-sensoriels car fondamentalement imprégnées par la dynamique parentale inconsciente (interaction fantasmatique). Ces signifiants primordiaux sont ainsi fondés sur l'établissement de liens primitifs, travail de liaison s'effectuant sur la base des premières sensations, intégrées dans le régime de l'auto-sensualité qui se situe bien en deçà dans la distinction entre le soi et le non-soi. [...] *Ces signifiants primordiaux interviennent donc en quelque sorte à la manière d'une coque vide destinée à être remplie ultérieurement, ce que, d'ailleurs, le concept d'«objet malléable» (M. Milner) cherche également à métaphoriser au niveau de l'image de soi imprimée dans l'autre.* [26]

Mais également à partir des capacités d'abstraction déjà présentes chez des bébés, tout se passe comme si les bébés étaient capables très tôt d'extraire des invariants [27] du monde qu'ils sont en train de

découvrir. Les recherches de D. Stern sur la transmodalité dans l'accordage affectif (*affective atunement*)[28] montrent que le bébé est sensible à la structure de ce qui est en relation avec l'autre; ce qui nous ramène à concevoir une perception amodale comme résultat de sensations polymodales, puis transmodales. Peirce évoque l'exemple, mentionné par Reid, d'« un aveugle de naissance qui demandait un jour si l'écarlate était quelque chose comme le son d'une trompette ». « Ceci, *commente Peirce*, appuie l'idée selon laquelle notre sens auditif est entièrement analytique » (1.312)[29].

Une autre expérience réalisée par Melzoff et Borton est à ce titre très convaincante :

> *Les auteurs donnent à des nourrissons âgés de 4 semaines environ, des tétines à surface lisse et à d'autres nourrissons des tétines à la surface garnie de multiples petites protubérances. Après 90 secondes d'exploration buccale, ils ont présenté aux nourrissons seulement l'image des deux tétines différentes. Les résultats ont montré une préférence visuelle des bébés pour l'image de la tétine qui avait été antérieurement sucée. Il semble donc que les jeunes nourrissons soient capables d'établir une correspondance entre les perceptions appartenant à des modalités sensorielles différentes, phénomène désigné par l'expression d'intégration transmodale.* [...] *Cette question de la perception amodale se verrait fondée sur l'existence de liens innés entre les différents registres de la sensorialité mais il est clair que si on permet au bébé normal de figurer en termes d'images toute une série de représentations diverses, elle se trouve particulièrement compromise par le démantèlement pathologique du futur autiste dont les images mentales sont fort difficultueuses, du fait même de cette forme particulière d'attaque sur les liens.*[30]

Avant de poursuivre, il est intéressant de rapprocher cette expérience des recherches d'Edelman sur les circuits de *réentrée*, dans la mesure où cet auteur nous montre d'une façon convaincante que chaque expérience réalisée par le bébé à partir d'une sensation lui permet de mettre en place une carte neuronale de cette expérience; à chaque nouvelle expérience proche de la première, une *réentrée* permet de complexifier la carte neuronale précédente, non pas en elle-même, mais en introduisant une association entre cette carte et une nouvelle carte neuronale créée à l'occasion de l'expérience nouvelle.

> *D'après la théorie de la sélection des groupes neuronaux, les sensations sont des catégorisations, effectuées par la conscience d'ordre supérieur, des « scènes » et des « souvenirs » fournis par la conscience primaire. Elles font intervenir des relations de recatégorisation qui, en dernière analyse, sont régies par la façon dont les valeurs sélectionnées par l'évolution interagissent avec la mémoire.*[31]

Ainsi, on peut comprendre que le caractère de rugosité de la tétine fait l'objet d'une carte spécifique qui peut être liée soit avec le toucher soit avec la vue, économisant ainsi une étape d'expérimentation par le bébé. Ce que Meltzoff et Borton décrivent comme inné est plutôt un résultat de ces expériences primitives du bébé.

> *L'hypothèse de la perception amodale permet en tout cas d'imaginer que le bébé va pouvoir se donner une figuration imagée non seulement de ses objets mais aussi des relations qui le lient à eux, ce qui offre sans doute un éclairage particulier sur la notion d'introject.* [...] *La représentance de l'affect préfigure ainsi la représentation de l'objet mais par le biais de l'amodalité perceptive, il y a possibilité pour le bébé de figurer de manière imagée et très précoce les différents matériaux de ces introjects fondamentaux et de les organiser progressivement selon les modalités traductives successives au sein des différents registres processuels originaires, primaires puis secondaires. (Il apparaît ainsi de plus en plus fécond de savoir repérer dans ce registre originaire, les précurseurs des fantasmes originaires de ce fait mal nommés puisque se situant dans le registre des processus primaires. Le fantasme de scène primitive par exemple se construit par la mise en scène et par la mise en sens reconstructives de toutes premières mises en forme perceptives ou comportementales tels que les phénomènes d'emboîtement d'éléments pareils et pas pareils (G. Haag) et ceci le plus souvent dans le champ de l'incriminé, ou dans celui du corps propre (les jonctions fonctionnelles évoquées ci-dessus entre les deux hémicorps du bébé en offrent une illustration possible parmi d'autres. Un obstacle à la constitution de ces précurseurs induit nécessairement un trouble consécutif de la fantasmatisation et de l'idéation, ce*

que démontrent amplement les dysfonctionnements de la pensée autistique).[32]

Il apparaît donc là encore que le bébé dispose, à l'instar de l'étayage attachemental, de prédispositions à chercher certains objets, certaines structures dans les objets du monde dans lequel il arrive et que l'interaction est la mise en jeu de cette dialectique précoce mais probablement durable. Ses blocages pourraient, d'une certaine manière, être représentés par les figures de la pathologie. Un exemple permet d'illustrer très tôt cette poussée du bébé vers certains objets.

> *Au cours d'une étude, des nouveaux-nés ont été confrontés à des modèles de forme et de taille équivalentes à celles du visage humain; sur l'un d'eux, les yeux, le nez et la bouche ont été correctement placés, tandis que sur les autres, les mêmes éléments ont été mal placés. Les nouveaux-nés ont montré une nette préférence visuelle pour le modèle le plus conforme au visage humain. Il apparaît ainsi qu'il existe dès la naissance, une orientation préférentielle pour une configuration précise, ce qui suggère que le bébé est «programmé» pour diriger son attention vers le visage et le regard de l'adulte et pour entrer en interaction avec lui selon cette modalité.*[33]

Une fois repérées ces premières constellations signifiantes élémentaires, le bébé va devoir assumer un travail de représentation des liens primitifs, des premières jonctions pour pouvoir supporter les absences des personnes qui répondent à ses besoins et à ses demandes. Comment ne pas tomber quand la représentation de la mère vient à disparaître, après avoir crié plus que de coutume qu'on avait faim et que la mère n'est pas venue? Comment? sinon en créant ce que Freud a bien nommé un pare-excitations visant à protéger l'appareil psychique en constitution des effractions trop excitantes!

Ce pare-excitations va permettre, dans une certaine mesure, de compenser le manque de maîtrise de la présence de l'objet. Ce faisant, il permet de consolider la surface des inscriptions (Freud), mais il préfigure le mécanisme du refoulement. Nous voilà donc devant une double dynamique de décentration et d'inclusion du contenant primordial, avec trois temps logiques:

• Un premier au cours duquel l'objet primaire, la mère, contraint le psychisme du bébé et l'aide dans ses premiers repérages de l'environnement.

• Un deuxième temps de bascule dans lequel se jouent les identifications intracorporelles:

> *Certaines images, pour qui sait les lire, peuvent être produites non seulement par le corps (dessins, peintures) mais au niveau de celui-ci. Les postures, les comportements, certaines actions peuvent prendre ainsi valeur d'images, sans même parler des images qu'elles suscitent ou convoquent dans le psychisme du spectateur. C'est le cas des phénomènes que G. Haag désigne sous le terme «d'identifications intracorporelles».* [...]
> *Le prototype presque paradigmatique en est la manière dont le bébé va utiliser ses deux hémicorps (l'hémicorps-bébé et l'hémicorps-maman) pour rejouer (et probablement ancrer ou intérioriser) ses premières interrelations, notamment alimentaires, avec sa mère ou avec l'agent maternant.* [...]
> *Retenons de ce concept d'identité intracorporelle qu'il met en œuvre des représentations imagées très particulières puisque à la fois mentales et matérielles, ne se situant ni entièrement au dedans, ni entièrement au dehors de la psyché mais au niveau du corps propre et lisibles (pour ne pas dire visibles) par le sujet comme par l'autre même si cette lisibilité du dehors n'en constitue pas le but.*[34]

Le bébé rejoue dans son corps et sa gestualité quelque chose de la fonction maternelle, tout particulièrement, comme le note G. Haag, au moment des «creux interactifs», de la présence physique de la mère et de la distanciation psychique. C'est ainsi, par exemple, que le bébé peut rejouer autour du «théâtre de la bouche» (Meltzer) le lien entre le sein maternel (son pouce) et lui (sa bouche) en utilisant activement son tonus musculaire et sa rythmicité primordiale pour le représenter archaïquement.

Il est à noter que le creux interactif est cette période immédiatement consécutive à la satisfaction des besoins, par exemple de nourrissage; dans un lieu de soin, il y a tout intérêt à penser les temps interstitiels de passage entre deux activités thérapeutiques, comme des creux interactifs au cours desquels la présence soignante peut être un peu distanciée, de manière à laisser les enfants se construire des représentations de

l'activité thérapeutique qu'ils viennent de vivre, et également des représentations anticipées de celles qu'ils vont suivre peu après. Il se crée ainsi une tablature des espaces thérapeutiques, rythmée par des temps interstitiels.

• Un troisième temps au cours duquel la maman absente est évoquée symboliquement, par exemple dans l'exemple du Fort-da, la fonction contenante est devenue un contenu de pensée du bébé.

Donc l'activité de pensée du bébé est évidente si l'on inclut le corps et le comportement « non seulement en tant que source profonde, mais aussi comme lieu de son extériorisation »[35].

L'image motrice est le moi de la pensée du bébé et de l'activité de représentation, et nous avons déjà vu ce que M. Klein a écrit du « sadisme musculaire »[36]. L'observation directe permet l'étude des processus psychiques dès leur origine, et notamment dans tout ce qui concerne cette image motrice et posturale. Dans ce travail de la sémiotisation « en chemin vers la symbolisation », l'empathie métaphorisante (Lebovici) de l'adulte est fondamentale. Cette capacité peut être utilement éclairée par le concept de « transmodal » proposé par Stern, à la fois au niveau des capacités d'intégrations déjà décrites (Meltzoff et Borton), mais aussi sur le plan des capacités de reproduction et d'interaction affective :

> *L'observation des couples mère-nourrisson fait en effet apparaître que les mères manifestent fréquemment les mêmes expressions affectives que leurs bébés, mais le font également parfois d'une manière transmodale. L'accordage affectif et son caractère transmodal constituent l'une des manières dont les états affectifs peuvent être communiqués et partagés au sein de la dyade. Grâce au caractère transmodal de la réponse maternelle, le nourrisson peut comprendre que la réponse motrice n'est pas une simple imitation dans l'aspect manifeste de ses signaux à lui, mais qu'elle traduit qu'elle a perçu de manière empathique ce qu'il éprouvait.*[37]

* * *

Reprise

Après ce long détour par la théorisation peircienne et sa relecture par les sémioticiens contemporains, tentons de retrouver Marie en proie à ses insomnies. Marie présente comme « symptôme d'appel » une insomnie rebelle avec une dégradation des interactions parents-enfant.

Tout d'abord du côté maternel. Nous voyons rapidement deux niveaux dans cette insomnie.

Un premier niveau apparaît lorsque la maman peut dire qu'elle a peur de retrouver dans l'insomnie de sa fille, celle de sa propre mère, symptomatique d'une maladie mentale (psychose maniaco-dépressive) – pour laquelle elle a été hospitalisée de nombreuses fois et, la dernière fois, du fait de son intervention active ; au cours de cette hospitalisation en psychiatrie, sa mère est décédée. Malgré une psychanalyse faite lorsqu'elle était à Londres, la culpabilité reste très importante. La maman identifie sa fille à sa mère comme probablement malade, puisque, comme elle, elle ne dort pas.

Un deuxième niveau révèle un conflit œdipien avec sa mère et un pacte inconscient avec son père lorsqu'elle dit qu'elle se souvient surtout de son père qui tyrannisait sa mère : il la réveillait de nombreuses fois la nuit et sa mère finissait par avoir des insomnies qui la conduisaient à l'hospitalisation. Quand elle le pouvait, elle remplaçait sa mère auprès de son père pour que cette dernière puisse se reposer, subissant alors, à son tour, les insomnies qu'il lui imposait. La maman identifie sa fille à son père comme tyran domestique. Dans les deux cas, la maman de Marie se retrouve, à l'occasion de l'insomnie de sa fille, plus dans une situation de fille de ses parents que de maman de Marie.

Du côté paternel, les choses se présentent très différemment puisque le papa, professeur d'université, est sorti nettement de son milieu d'origine sur un plan culturel et qu'il a une « théorie de l'éducation » des enfants qu'il compte bien mettre en application pour sa fille en faisant d'elle « un homme libre ». Les résultats sont assez spectaculaires sur le plan intellectuel car Marie présente une très grande maturité en ce qui concerne son développement, mais son insomnie est perçue dans sa famille, notamment par sa mère et ses sœurs, comme le signe que la

théorie n'est pas au point, ce qui a donné lieu à des moqueries le mettant en difficulté dans sa fonction paternelle.

L'insomnie débute après l'hospitalisation d'une semaine pour arthralgie, occasion d'une première séparation entre Marie et ses parents. À ce moment, l'insomnie est pour Marie une tessère, *representamen* de la douleur articulaire survenant sur fond tonal de séparation. Les types que les parents pourraient proposer à leur fille dans le cadre de leur fonction d'interprétance (complexe fonction *alpha*) se trouvent par exemple du côté de l'explication causale : « tu as mal à l'articulation, donc tu vas à l'hôpital pour être soignée, et nous devons nous séparer quelques nuits à cette occasion ; ne t'inquiète pas, dès que ce sera possible, tu reviendras à la maison ».

Mais les parents, chacun de leur côté, utilisent inconsciemment cette situation pour d'autres types : la maman et les deux niveaux d'insomnie qu'elle retrouve avec deux fonctions différentes dans son propre lignage ; le papa avec une troisième fonction de l'insomnie dans son lignage. L'objet iconique pour la maman (l'insomnie de Marie est comme celle de la mère) et indiciaire pour le papa (« l'insomnie est la partie "défectueuse" de ma théorie »), qui se représente par l'insomnie de Marie, est un rhème pour la maman (cela peut vouloir dire insomnie 1 ou 2) et un signe dicent pour le papa (« c'est le signe de ma défaillance paternelle »).

La maman se lève la nuit avec dans son tonal une qualité particulière d'angoisse, de regard, de voix comme autant de *representamen* qui sont adressés à sa mère et à son père ; Marie qui appelle sa mère voit venir « sa fille » et son angoisse à elle de petite fille – complexe *bêta* – ne rencontre pas sa « maman » – complexe *alpha* –, ce qui accroît son désarroi ; sa tessère – insomnie – dans les interactions reste le *primum movens* qui l'a fait appeler sa maman, mais rencontre un « facteur aggravant » de son angoisse. La préconception ne se transforme pas en conception.

Le papa est appelé à la rescousse et vient avec son type d'insomnie – moquerie de sa propre famille ; mis en difficulté dans sa fonction paternelle, plutôt que de permettre à sa femme de se « brancher » sur la tessère de Marie, il est pris lui-même dans sa lecture, comme « fils » de l'insomnie de sa fille. Chez lui, c'est plus l'agacement que l'angoisse qui se lit dans le regard et l'attitude.

Les deux modes d'être-avec de ces deux parents font que l'insomnie se tessèrise sans trouver de type pour se résoudre.

Le travail entrepris avec ces parents et Marie permet de dénouer en trois consultations les difficultés de chacun des trois acteurs de la situation et de remettre en circulation les histoires individuelles comme possibilités d'une histoire familiale articulante et structurante et non pas confusionnante. Les enfants de tel lignage sont aussi les parents de Marie, mais les fonctions différenciées sont nécessaires pour ne pas tomber dans la confusion. Pour la maman, l'insomnie de Marie comme tessère est un signe dicent de sa problématique œdipienne sous-jacente ; pour le papa, un signe dicent de sa vulnérabilité familiale. Pour les deux, après notre travail de démêlage, il devient un rhème et, ce faisant, les parents s'intéressent à ce que Marie demande par ce signe. La réponse ouverte des parents, qui permet l'expression du désir de Marie par une demande, aboutit à la disparition de l'insomnie, avec en prime la marche, et la jubilation qui l'accompagne : l'insomnie redevient simplement l'excitation de réussir à marcher.

Tableau 12

Histoire de Marie	Interprétant (représentation de mot)	Objet	*Representamen* (représentation de chose)
Tiercéité genre signifiant *représentations* *interactions* *fantasmatiques*	travail thérapeutique	objet-insomnie symbole de séparation (arthrite/CHU)	insomnie-type
Secondéité genre matériel *perceptions* *interactions* *comportementales*	signe dicent comme défaut dans la théorie	objet-insomnie indice de l'ensemble de la théorie	insomnie-tessère
Priméité genre émotionnel *sensations* *interactions* *affectives*	rhème la maman identifie Marie : 1. à sa mère 2. à son père	objet-insomnie 1 ou 2 icône des situations infantiles	angoisse de séparation comme tonal

Dans le *tableau 12*, on peut déduire que le niveau, dans lequel se jouent les interactions porteuses de

transmission intergénérationnelle dans leur aspect non pathologique, est celui de la tiercéité, puisque s'y déroulent les interactions fantasmatiques, étant entendu que, dans le fantasme, il s'agit bien d'une relation particulière entre le sujet de l'inconscient et ses objets. Dans l'exemple clinique, Marie, de sujet en interaction, devient objet de projection de ses parents. Tout le travail de la consultation thérapeutique consiste à faire en sorte que Marie redevienne à nouveau le sujet d'une histoire familiale assumée par chacun des protagonistes en présence. Elle nous a en outre permis de faire le point sur le processus de la sémiose à l'œuvre chez le bébé.

Notes

1. G. Deledalle, *Théorie et pratique du signe* (tableau 8), Paris, Payot, 1979, p. 79.
2. J. Lacan reprend l'étude approfondie du texte de S. Freud, « Inhibition, Symptôme et Angoisse » (*Œuvres complètes*, vol. XVII, Paris, P.U.F., 1992) dans son Séminaire sur l'Angoisse. C'est dans ce texte qu'il va proposer cet opérateur logique très productif du « Schéma à neuf cases », repris avec beaucoup de fécondité par J. Oury dans ses derniers séminaires de Sainte-Anne.
3. M. Balat, « Feuille d'assertion, icônes logiques : nouvelle vue sur l'inconscient-Ics », *Cruzeiro Semiotico,* 1996, repris dans M. Balat, *Psychanalyse, logique, éveil de coma : le musement du scribe*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 188.
4. Je renvoie ici aux nombreux ouvrages de S. Lebovici, M. Soulé, D. Stern, P. Mazet, J.-P. Visier, S. Stoléru.
5. P. Delion, *L'Enfant autiste, le bébé et la sémiotique*, Paris, P.U.F., coll. « Le fil rouge », 2000.
6. Je parle désormais de schéma plutôt que de tableau pour indiquer qu'il s'agit d'hypothèses de structures de déroulement d'un processus. Je rappelle que « schéma » est utilisé dans le droit canon pour signifier « une proposition rédigée en forme pour être soumise au concile » (*Le Robert*).
7. M. Balat, *op. cit.,* p. 189-190.
8. *Ibid.*, p. 188.
9. S. Freud, *op. cit.*, p. 208.
10. M. Balat propose une classification des tons : « le ton premier est celui dont le caractère est celui d'un tout non analysé, immédiat, le ton original, le signe " homotonique " ; le ton second est celui dont le caractère se dégage par opposition avec ce qui l'incorpore, donc de l'ordre d'une qualité, le signe " syntonique " ; le ton troisième est le ton relatif, celui qui est ce qu'il est par la relation qu'il instaure avec les autres tons possibles, le signe " diatonique " ». Pour lui, « un type s'instancie dans une tessère ; une tessère incorpore un signe diatonique. Une pure trace incorpore un signe syntonique ou un signe homotonique suivant la contribution propre de la trace à la signification ». M. Balat, « Type, trace, ton : le ton peircien », dans *Semiosis*, nº 57-58 (« Hommage à Max Bense »), 1990.
11. *Ibid.*, p. 189-191.
12. Élément β et fonction α sont deux références aux travaux de W.R. Bion.
13. F. Tosquelles, *La Rééducation des débiles mentaux ou aide maternelle et éducation thérapeutique*, Toulouse, Privat, 1991, p. 53.
14. J. MacDougall, *Éros aux mille et un visages*, Paris, Gallimard, 1996, p. 196.
15. W.R. Bion, *Aux sources de l'expérience*, Paris, P.U.F., 1979, p. 24. « Les éléments bêta ne sont pas ressentis comme des phénomènes mais comme des choses en soi ». « Chez Bion, les éléments primitifs de la personne sont transformables par l'intervention d'une autre personne. Cette rencontre entraîne une modification dans la manière dont les éléments vont se lier entre eux : au lieu de former des agglomérats, ils vont nouer de véritables liens de telle sorte que l'écran rigide forme à présent un tissu souple destiné à permettre de passer d'un côté à l'autre de la barrière qu'il instaure dans l'espace. Bion nomme cette formation une " barrière de contact " ». C. Athanassiou, *Bion et la naissance de l'espace psychique*, Paris, Popesco, 1997, p. 281.
16. D. Roulot, « Secondéité pure et schizophrénie », dans M. Balat, G. Deledalle, J. Deledalle-Rhodes, *L'Homme et ses signes*, Berlin/New York, Mouton-de-Gruyter, 1992.
17. D. Roulot, dans P. Delion (sous la dir. de), *Actualité de la psychothérapie institutionnelle*, Vigneux, Matrice, 1994, p. 345.
18. C. Athanassiou, *op. cit.,* p. 281-282.
19. P. Aulagnier, *La Violence de l'interprétation*, Paris, P.U.F., 1975.
20. J. Schotte (sous la dir. de), *Le Contact*, Paris/Bruxelles, Éd. universitaires/De Boeck-Wesmael, 1990, p. 20.
21. S. Freud, « La négation », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 168-169.
22. P. Mazet et S. Stoléru, *Psychopathologie du nourrisson et du jeune enfant,* Paris, Masson, 1993, p. 75-76.
23. J. Bowlby, *L'Attachement*, tome I, Paris, P.U.F., coll. « Le fil rouge », p. 290-291.
24. *Cf.* O. Rank, *Le Traumatisme de la naissance*, Paris, Payot, 1968.
25. « Un sinsigne qui renferme ainsi un légisigne je l'appelle une réplique du légisigne » (C. S. Peirce, *Écrits sur le signe* [trad. et comm. par G. Deledalle], Paris, Seuil, 1978, p. 31). « Tout légisigne signifie par son application dans un cas particulier, qu'on peut appeler sa réplique », *ibid.*, p. 139. « Tous les mots, phrases, livres et autres signes conventionnels sont des symboles (des légisignes) ; nous parlons d'écrire ou de prononcer le mot " homme " ; mais c'est seulement une réplique ou matérialisation du mot qui est prononcée ou écrite », *ibid.*, p. 161.
26. B. Golse et C. Bursztejn, *Dire : entre corps et langage. Autour de la clinique de l'enfance,* Paris, Masson, 1993, p. 65.
27. Invariants : ce sont les tessères (répliques) du même type (légisigne).
28. D. Stern, « Les interactions affectives », dans S. Lebovici et F. Weil-Halpern, *Psychopathologie du bébé*, Paris, P.U.F., 1989, p. 199-214.
29. C. S. Peirce, *Collected Papers,* vol. 1-6 (sous la dir. de C. Hartshorne et P. Weiss), Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
30. B. Golse et C. Bursztejn, *op. cit.,* p. 66.
31. G. M. Edelman, *Biologie de la conscience,* Pais, O. Jacob, 1994, p. 233.
32. B. Golse et C. Bursztejn, *op. cit.,* p. 66-67.
33. P. Mazet et S. Stoléru, *op. cit.,* p. 13.
34. B. Golse et C. Bursztejn, *op. cit.,* p. 58-60.
35. B. Golse, dans *L'Information psychiatrique*, vol. 71, nº 1, 1995, p. 18-27.
36. M. Klein, « Les stades précoces du conflit œdipien », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1976, p. 229-241.
37. P. Mazet et S. Stoléru, *op. cit.,* p. 83-84.

GISEMENT POUR LA SINGULARITÉ

Francesca Caruana

Il serait légitime de s'interroger sur ce qu'une artiste, fût-elle aussi sémioticienne, pourrait avoir à dire sur le rapport entre art et psychanalyse, si elle-même, depuis toujours, n'interrogeait pas le processus de création, la singularité qui en gouverne les modalités et la temporalité du corps qui crée.

L'article qui suit se fonde sur l'expérience de l'atelier, mais aussi sur le fait que l'œuvre produite n'appartient pas en totalité au créateur, que l'inscription plastique réalisée est de l'ordre d'un idiolecte. On peut alors saisir que le contexte vital de l'artiste, bien au-delà des éléments biographiques, « travaille » le processus créateur et rend possible un objet dont les « pairs » iront jusqu'à le classer « art » ou pas[1]. C'est l'idée même de cette intrication, entre l'être au monde, entre l'espace et la forme, qui supporte l'ensemble de mes propos.

Les limites

Il y a de nombreuses années, une orthophoniste me signala l'existence des « gouttelettes de Pflugger »[2]. C'est une image qui m'avait frappée car elle délimitait un espace corporel, du corps existant, que chacun fait respecter, que ce soit sur le plan de la distance à tenir dans les conversations, ou quant aux codes de bienséance qui légifèrent sur la distance à adopter entre personnes. Il s'agit de cette aura de buée, de cette qualité d'haleine qui n'a rien à voir avec les postillons, qui se dégage de chacun d'entre nous et qui nous donne la température ou l'odeur de l'autre. Plus on s'élève dans la hiérarchie sociale, plus la distance à tenir est grande et met de l'espace entre les corps. Quel enjeu ou quel danger représenterait la proximité des corps? Se souillerait-on de la vapeur de l'autre?

Quoi qu'il en soit, cette limite intégrée dans le système de communication fait que chacun dispose d'un espace inscrit par l'habitude, qu'il gère de manière « spontanée » en respectant et faisant respecter cette distance en deçà de laquelle la situation est intenable. Seuls certains artistes comme les danseurs ou les comédiens transgressent cet espace, espace que le metteur en scène a conçu comme perméable à la présence simultanée de deux haleines, dans le cas où les deux corps sont considérés comme un seul ou lorsque le sens du texte acquiert une intensité plus grande lorsqu'il est dit « dans » la bouche de l'autre. Il est intéressant de noter que le

respect de la distance est une règle absolue dans la peinture traditionnelle. Même un peintre comme Goya, qui a transgressé certaines règles de représentation et de protocole, soumet ses personnages à un représentation de face, quelle que soit leur situation d'intimité, comme s'il s'agissait de la désamorcer en la présentant tout en se préservant d'une certaine indécence[3]. C'est bien de cela dont il est question, ce qui touche à la proximité des corps. L'espace des gouttelettes organise les limites de la décence. Ou de l'indécence.

L'artiste, je crois, est cet être qui n'a pas résolu cette rupture obligée d'avec le corps « large » auquel il appartient. Le leurre est de penser que le corps est individuel, avec sa propre existence (ce que l'on peut dire de la délimitation par la surface corporelle). Le fantasme de l'indépendance. Lors d'un accident, c'est *mon* corps, bien sûr, qui est atteint et pas celui du voisin. Toutefois, cette pensée du corps est autre chose qu'une découpe dans la masse plus grande d'un corps « social ». Ce corps-là est un corps second, accidentel, et doublement puisque accidenté. Il est à concevoir comme ayant une existence « générale », comme on peut le penser pour l'eau : elle a une existence « générale » qui n'est pas celle d'une existence singulière lorsqu'elle coule du robinet, elle est différenciée en cela de l'eau du torrent ou de la mer.

Les effets du corps

Les intrications que l'on note, entre ce que l'on peut considérer comme la masse humaine et l'homme, dès que l'on s'intéresse au processus de création, révèlent que les formes produites par le créateur portent les traces de ce corps social dont il n'a pas réussi à symboliser les limites. Il s'agirait d'une sorte de désir inconscient de réactualiser la fusion originelle, de rendre compte du magma initial, de résorber une inquiétude de séparation. Pour ceux qui n'ont pas cette résistance à la symbolisation ou à la convention établie par le corps social, la vie est fluide, l'attitude dyadique, en réponse aux projets immédiats que proposent les contraintes sociales de déplacement, de réflexion, de travail, d'imaginaire, etc. En fait, la résistance à cette séparation que la première limite, concrétisée par les « gouttelettes de Pflugger », donne à l'existence, inscrit chez certains êtres une obligation à sortir du dilemme par la création. C'est *de* ce malaise, par rapport à l'idée de limites qui « individuerait » l'être, que l'artiste fait une rupture et que, paradoxalement, il tente de rétablir un lien de continuité avec le corps large qui lui échappe.

Quand l'artiste est au travail, à un moment donné quelque chose « prend », qu'on peut qualifier de cristallisation. La question est de savoir quelle est la nature de cette matière qui prend et affirmer ou pas si elle appartient à un processus. En tant que plasticienne, j'ai tendance à répondre par l'affirmative, dans la mesure où nous ne partons pas d'*ex nihilo* et que le moment où « ça prend » est malgré tout un moment conclusif. L'idée de processus pourrait être remise en cause si nous n'avions pas la possibilité (et à la condition) de distinguer les sémioses entre elles[4]. Le premier niveau d'interprétation de la sémiose de création est précisément de reconnaître que « ça prend », sans savoir pourquoi et sans conscience d'être une manière de *stopper* le savoir. Il s'agit d'une sémiose dégénérée de la sémiose de création[5]. Pour tenter de répondre à la question de savoir comment qualifier la cristallisation (ce moment où l'œuvre prend), je me rends compte, en décrivant un « bâton de deuil » réalisé pour une exposition[6], que, finalement, quand « ça » prend, cela n'a rien à voir avec un savoir, mais avec une richesse *insue*, un trésor qui est en amont de la création, qui a travaillé le corps et duquel un objet se révèle, *prend forme*. On pourrait dire, à la suite de cette approche, que tout objet produit (en dehors de toute considération de sujet) est la résolution d'une question relative à l'espace, dont il est une métaphorisation.

La question des tessères

Lorsque l'œuvre prend, cela se fait, indépendamment de toute pensée, de toute intention, par l'arrêt brutal du processus créatif alors que les formes mêmes par lesquelles il se manifeste

(psychique, matérielle, culturelle, etc.) incitaient à la continuité créatrice. L'artiste, sans l'avoir consciemment « décidé », met un terme, physique, réel à la peinture ou à la construction du montage. Le rapport du scribe au museur s'arrête là. Il y a un premier niveau de l'interprétation de la sémiose de création qui peut dire « c'est fait, c'est pris », c'est conclusif de cette sémiose-là. Le « savoir » impliqué dans la procédure, par laquelle l'artiste s'arrête de composer, attaché à ce moment où les choses prennent, tient lieu de *tessères corporelles*[7]. Ces tessères rétablissent la continuité du signe entre les œuvres que l'on contemple et les œuvres en train de se faire. Le cas privilégié de l'observation des enfants montre bien qu'il s'agit de tessères corporelles et que l'artiste est celui qui dégage une résistance à cet espace balisé et conventionnel qui lui a été signifié dès sa petite enfance. Quand un enfant entasse des cubes troués sur un bâton, il fait preuve de création, il s'installe dans tout espace sans avoir conscience de transgresser l'espace de l'autre, il vit la notion d'espace « naturel », il peut faire ses entassements sans que quiconque ne trouve à redire. Pourtant, si un adulte faisait la même chose, il aurait toutes les chances d'être qualifié de bizarre, de maniaque, etc. Ce qui fait limite ici est la notion même de création, intimement liée à celle du corps ; et l'histoire des gouttelettes ne peut se comprendre qu'en voyant dans l'acte de création le désir de relier, de réparer le corps large auquel l'artiste se sait appartenir, mais dans lequel il est séparé par l'organisation sociale. Il refait les gestes de l'enfant car, dans le lieu « art » où les suspicions de bizarreries sont anticipées, la société autorise les individus à rétablir la voie des tessères corporelles, seul lieu où les symboles et les inhibitions ont la chance de ne pas se perpétrer. Ainsi, quand l'artiste sent sa pièce « prise » et qu'il peut mettre le mot fin, c'est un premier niveau de l'interprétation de la sémiose de création, mais c'est aussi l'inscription des tessères corporelles qui viennent, de manière iconique, prendre la place de ce qui, dans d'autres pratiques sociales, est généralisé, symbolisé, balisé, codifié. Les tessères corporelles seraient « l'explication » de la question de la cristallisation : ce mot « fin » que chaque artiste met à son œuvre, à son insu.

Concernant le processus de création, il s'avère complexe de citer en exemple l'œuvre de tel ou tel artiste – l'œuvre en elle-même n'étant pas une illustration-type des tessères corporelles, mais l'image du processus qui conduit l'acte de création. Tout artiste est pourtant concerné par cette organisation créatrice. On peut cependant désigner l'exemplarité de l'œuvre de Joseph Beuys d'un double point de vue : d'abord par des « déterminations » originaires qui l'ont fait artiste et pas autre chose ; ensuite, par des événements de sa vie au travers desquels cette économie d'empreintes originaires a été maintenue. En effet, répétons-le, comme pour tout artiste, si l'on ignore la raison pour laquelle un individu est artiste, ce sont les effets produits par lui qui nous renseignent sur l'art. Ainsi, avant l'écrasement de l'avion dans lequel il avait pris place, en Crimée, en 1943, et qui eut des incidences sur sa technique artistique, Beuys exécutait des dessins dont le thème et le soin apporté au choix des objets montraient un réel souci d'expression d'une chose intérieure, qu'il appelle « l'Âme ». Si rien ne nous permet encore de connaître l'instant où ces traces originaires se forment au cours de l'histoire personnelle (en l'occurrence un ensemble de représentations – animaux, feuilles...), tout dans l'œuvre de Beuys laisse penser que se sont fixées en lui des inscriptions, de nature à resurgir sous la forme créatrice « d'empreintes », supportées par des « matériaux » :

> *Il n'existe pas d'autre possibilité de s'exprimer que par un signe d'un matériau déterminé. Et pour cela, on a besoin de matériaux plus ou moins solides.* [...] *Car les hommes ne peuvent s'exprimer qu'à travers des formes laissées par des matériaux déterminés. Cela est bien sûr également vrai pour la langue.*[8]

Beuys explicite, par la nécessité de l'expression, la présence de tessères corporelles sans cesse pétries par le musement. Ainsi, lors de l'accident de 1943, Beuys fut sauvé par la population tartare qui l'enveloppa de graisse et le protégea avec du feutre. Cette expérience lui donna des idées qu'il expérimenta pendant

Joseph Beuys, *Infiltration homogène pour piano à queue* (1966) et *Chaise avec graisse* (1963).
(c) Succession Joseph Beuys / Bild-Kunst (Bonn) / SODRAC (Montréal) 2002.

plusieurs années dans sa production plastique. La forme concrète que prit alors le musement se caractérisa par une nouvelle inscription plastique de ses travaux. Il réalisa des œuvres de feutre, de graisse, telles que *Infiltration homogène pour piano à queue* (1966) et *Chaise avec graisse* (1963). Chaque œuvre fut un mot « fin », une rupture dans le musement de l'artiste. On pourrait aller jusqu'à dire que le terme « fin » apposé à chaque œuvre rend compte de la *solidification* d'une image vague, révélée du musement par son inscription.

Néanmoins, il faut différencier ce mot « fin » de celui d'un interprète qualifié. Ici, il est question du corps, dans son expression de l'intime, et il est nécessaire d'établir une distinction entre la réparation de l'artiste et l'attitude commune. Cette dernière ne fait pas état d'une singularité, puisque tout le monde réagit et possède ce mouvement de recul devant l'espace du visage ; en revanche, les solutions que les artistes trouvent pour effacer ou atténuer ce « malaise de séparation » sont les traces portées par le processus de création. Effectivement, s'il n'y avait pas de conclusion à la sémiose de création, alors on serait dans la répétition incessante des formes, puisque l'œuvre ne prendrait jamais. Je crois aussi, en ce sens, que la fin de l'art n'est pas seulement la délectation, comme le disait Poussin, mais également l'imitation. Il faut entendre : le désir d'imiter, et non pas le sujet de l'imitation, qui est ici sans importance. Il y a dans l'imitation les éléments mortifères propres à l'auto-engendrement qui, sans altérité, rejoint la recherche d'unicité contenue dans la pulsion de mort.

Logique des tessères

Ces tessères tiennent lieu de signifiants car elles sont mises pour un autre signifiant. Mais la question reste difficile car on aura du mal à affirmer qu'en tant que signifiants, ce sont des légisignes, puisqu'elles sont secondes. Concernant le corps, ce sont des « signifiants »-traces, non symbolisés. La question demeure de savoir si cette notion hybride a quelque validité que ce soit. Tout se passe comme si ces tessères organisaient le sujet du corps. Un double sujet ou un sujet divisé, dans la mesure où l'œuvre nous propose une « double structure divisée », comme le dit M. Fried. La fiction du sujet et la forme qui ouvre sur un monde qui ne se veut pas être ce qu'il est ; la fiction qui s'oppose à la planéité du tableau et qui ouvre sur un monde qui ne se veut pas plat.

L'artiste serait donc celui qui, par le processus de réparation, restaure le sujet, lui rend une certaine unité ; mais cette *unité n'est redevable qu'à la fiction produite par l'exigence des tessères corporelles.* De cet inconfort permanent, l'œuvre est produite.

Les tessères n'ont pas de formes préalables, elles sont improvisées et révélées par le sujet qui répond à des manques ou à des pertes, eux-mêmes source d'angoisse créée par la discontinuité formelle et sociale. Il faut savoir que toute convention s'appuie sur une égalisation du plaisir non contrôlé et en produit l'anéantissement. Ainsi la régulation sociologique contenue dans le savoir–vivre tend à répondre à ce type de programmation d'une loi corporelle, naturellement dissoute dans l'éducation, à savoir que là encore l'artiste ou le marginal transgresse sans sourciller, mais bouleverse l'ordre de séparation. On peut, à ce terme, chercher à savoir s'il s'agit ici de séparation ou de réparation, puisque, dans un tel cas, l'une naît de l'autre.

Cette question nous conduit à examiner le vecteur principal de ces investissements, le musement.

À propos du musement ou un argument en faveur de la rigueur d'interprétation

La notion de continuité dans le domaine de la création

Nantis de cette compréhension de nos propres modes d'être par le musement, il est aisé d'envisager l'idée d'une continuité ininterrompue de pensées, de sensations, de perceptions. C'est dans ce *continuum*

qu'intervient une rupture, une découpe qui tient lieu à un moment donné de représentation, d'un état des lieux de l'état interne, de la marmite en quelque sorte. La somme des ingrédients est ce que la marmite peut contenir. Notre musement, fait de bords et d'ingrédients informes, bouillonne en tous sens, jusqu'à ce qu'une rupture, un appel, une idée, un geste ou un bruit fasse irruption et délivre quelque chose (on devrait dire calque-chose, « image » produite de cette sève et du contexte dans lequel l'événement s'est produit, imprégné de son lieu d'origine et par sa source). Cette chose-là est contextualisée, même si les apparences n'apportent pas de preuve. Beuys, passant dans un marché, peut ne pas être sensible à une qualité de feutre vendu au mètre, sans le voir, mais ce passage pourra tout aussi bien provoquer en lui l'idée d'une installation où les murs seront complètement recouverts par ce matériau, conjonction de matière, sensation, pensée, avec leurs conséquences, c'est-à-dire cette priméité de la tiercéité qui rend compte des qualités du consensus auquel chacun de nous appartient : notre registre et ses entrailles.

Secondéité du musement

Il reste que toute irruption dans le musement, pour hasardeux qu'il soit, n'en provoque pas moins une découpe. Cette découpe a une identité dans le *continuum* magmatique et infini de nos possibles. C'est une découpe *hic et nunc* qui se fait et, malgré tout, elle n'est pas n'importe laquelle. Lorsqu'une personne muse, il va de soi que, parmi tous les possibles, tous ne sont pas présents en même temps, que le musement est un objet *insu* de notre appareillage inconscient, de sorte que la découpe fait apparaître une sélection *a priori*, et qu'elle révèle un aspect « inconscient » *a posteriori,* lorsque le « retour sur » le musement intervient comme un lapsus et nous permet de dire ce qu'il était.

On constate ainsi que tout de notre esprit n'est pas disponible en même temps : il y a une sélection d'images et de « pensées » qui irriguent *hic et nunc* le flot. L'ensemble demeure un possible (une priméité) à disposition, mais non requis à ce moment-là. C'est le caractère temporel du musement qui implique le fait qu'il a une certaine identité. Son identité est contextuelle. Pouvoir y revenir (le « retour sur ») est la tiercéité du musement. Étant un signe de priméité, ses interprétants sont iconiques, ce qui n'est pas sans importance pour l'artiste, qui n'est pas acharné à interpréter ses œuvres.

Conséquences pour le processus créateur

Le processus de création fait apparaître au monde un objet dont l'artiste ne sait pas ce qu'il est. Ce que l'artiste sait, c'est qu'il le fait ici et maintenant, « poussé » par une énergie interne, un tonus, qui met au jour très approximativement *ce qui est « musé ».* L'objet de création est ignoré et exprime une forme de singularité. D'où la diversité des propositions et les dangers inhérents au style. Le musement ancré dans les signes diacritiques d'un style quel qu'il soit est une sorte de danger pour la création. On pourrait faire ainsi l'hypothèse que les artistes qualifiés de « suiveurs » sont ceux-là même dont le musement est envahi par les indices d'une garantie d'art, tels qu'on les repère dans la notion de style.

L'art est ainsi régulièrement confronté à la sacralisation de la sensibilité de l'artiste, à l'interprétation, à la spontanéité avec laquelle les œuvres ont été produites. L'art n'a pour effet que de constituer un préjudice : artistes et œuvres ne peuvent que « pâtir » de ce qui sera dit à leur sujet, car, précisément, tout se passe comme si la secondéité du musement était ignorée et que le musement dans son acception totale de priméité était présent tout entier (il ne s'agit pas pour autant d'en déduire qu'il y a une interprétation orthodoxe dont l'œuvre ne souffrirait pas, sous couvert d'unilatéralité de l'interprétation ; ce dont il est question, c'est que de toute œuvre, toute interprétation possible est contenue dans ce qu'elle livre, mais pas au-delà, parfois en deçà). Dans son ouvrage consacré à Giorgione, S. Settis fait la preuve des propositions multiples affectées à une œuvre, où la validité des unes renvoie à la possible vérité de l'autre : le facteur discriminant est la mesure même donnée par les signes plastiques[9]. On ne pourra

jamais dire qu'Arcimboldo était un précurseur du surréalisme parce que ce terme même n'était pas conçu. Les possibilités d'un tel mode de représentation fondé sur un principe associatif irrationnel n'était pas concevable, à ce moment-là ; du point de vue des signes plastiques, la présence de légumes ou de fruits n'étaient que des objets mis pour d'autres, mais dont la signification n'avait aucune ambiguïté.

La difficulté de l'interprétation de toute œuvre comme œuvre d'art rejoint celle de certains malades mentaux, ou de blessés qui ont subi un syndrome frontal et qui pourtant, grâce à l'originalité et à la persévérance de soins particuliers, maintiennent une fonction d'écriture [10]. Comment interpréter ces écritures qui sont plus iconiques que scripturales ?

Analogie pour l'interprétation du musement

Est-ce que leur écriture ne serait pas aussi de l'ordre d'une secondéité du musement ? Rendrait-elle compte de ce caractère iconique de l'écriture elle-même (elle ressemble complètement à la cursive habituelle, prélevée, découpée, dans le *continuum* du musement) ? Ainsi ce type d'écriture n'introduirait aucune discontinuité dans le musement du patient, il s'agirait d'une rupture sans abduction mais qui viendrait seulement le prolonger. C'est ce que l'on constate d'ailleurs chez les artistes : l'œuvre prolonge le musement, mais elle est « brouillée » par son inscription sociologique, qui intervient *a posteriori* sur le musement par abduction. On peut alors se poser la question de savoir dans quel contexte cette notion apparaît, et s'apercevoir que Peirce *en parle à propos de la réalité de Dieu* [11]. *De ce point de vue, c'est une forme* historique *de la pensée.*

En effet, comment justifier, si ce n'est par une nécessité conceptuelle du contexte historique, d'une place attribuable à Dieu, après le cartésianisme et la rigueur kantienne ? Le pragmatisme de Peirce peut avoir aussi opté pour le fait que, puisque l'idée de Dieu existe, autant la classer dans un type de réalité qui est la réalité des possibles. Cette remarque n'a d'intérêt qu'en ce qu'elle permet de considérer cette secondéité comme *dissociée* de l'existence ; sur ce plan, elle représente non plus les catégories de l'expérience, mais celle de l'*obsistence*. Il y a *une* secondéité et *la* secondéité, l'opérateur les distingue dans des domaines de perception du monde différents [12]. La vérité est « invariablement produite exactement comme l'*argument négligé* la produit » [13]. De conséquent à antécédent, le processus montre la réalité de l'abduction ou plutôt celle d'une *rétroduction* [14]. Ainsi, ce qui relève de l'art spontané, livré à l'interprétation sauvage du sentiment, n'est qu'une illusion, une fiction concernant une dé-contextualisation du musement.

Importance du principe associatif dans l'interprétation

Si on a, depuis le concept de musement, opté pour un flot continue de pensées et pour son maintien en tous lieux et en toutes circonstances, je suis tentée aujourd'hui de mettre en évidence la secondéité du musement et la logique de ce qu'il nous donne à « voir », pour établir le caractère essentiel du principe associatif dans l'interprétation de l'art.

Le concept de musement développé par Peirce est une sorte de totalité première de notre mode d'être au monde. En cela, il est continu, et comme l'a montré M. Balat par l'hypothèse de cette continuité dans le cas des phases végétatives de l'éveil de coma, il est cette nappe commune aux êtres, enrichi de l'expérience individuelle et des savoirs anciens.

Si je souhaite insister sur la secondéité du musement, c'est que le moment précis où nous réalisons que nous avons musé est un moment de rupture, celui au cours duquel nous faisons un retour sur lui. Nous croisons quelqu'un dans la rue, puis nous nous arrêtons dix pas plus loin : la reconnaissance de la personne croisée est une rupture dans le musement, qui le signale et qui a une identité.

C'est de cette identité dont je voudrais dire qu'elle est seconde. Le passant a bien été perçu, mais au moment où le corps tout entier percevait, il était indisponible pour cette découpe interprétative. Quelles que soient les images formées, elles étaient

une forme de sélection de ce que le corps est, ou de ce qu'il a en mémoire. À ce moment-là, c'est une certaine qualité d'images qui émergeait à cette pré-conscience et pas d'autres. Or il ne s'agit pas de mémoire à proprement parler – qui, elle, mobilise l'intellect –, mais d'un effet d'émergence qui « contenait » cela et autre chose, là, maintenant. Car l'ensemble de ce qui nous constitue est là, mémoire ou pas, et nous ne savons pas pourquoi nous associons cette image avec telle autre, comment ces flots de pensées, ces visualisations intérieures s'articulent entre elles, et si même elles se forment selon une perception visuelle, sonore, tactile.

Certes la perception est le lieu de tous les tremplins possibles pour le musement, mais il y a sans doute aussi des articulations propres à la logique interne du musement, et c'est en ce sens qu'il est une « représentation » de l'inconscient. La nature de l'inconscient passe peut-être par ces ligatures incompréhensibles à la gratuité apparente, par ces associations de termes pris entre événements extérieurs, même microscopiques, et notre effort constant à être un vivant. La place de la mémoire est donc mise en difficulté puisqu'on accède au musement par rupture, mais, dans cette temporalité, c'est un certain flot de pensées qui occupait l'esprit et pas le tout du musement. Or ce tout est disponible et opératoire tout le temps, pétri par les modifications quotidiennes de l'expérience, du savoir, de la douleur, des projets, etc. Si le musement relie des pensées entre elles, sans guide, comme le feraient les hasards d'une errance, elles sont le *hic et nunc* du musement qui en caractérise la secondéité et qui fait de ces pensées-là, une fois la coupure opérée par le retour sur elles, une secondéité de priméité. Cette dichotomie n'aurait pas d'intérêt particulier si elle ne mettait en évidence la coupure comme événement fondamental – elle fonctionne comme un lapsus pour le musement. Ce surgissement soudain permet un accès à ce qui est ignoré et fonctionne selon le modèle de l'insconscient, en pointant ce que le corps oublie, refoule. La sélection des images se cristallise sur certains points et il y a une absolue nécessité à ce que la cure fonctionne par associations pour retrouver cette nature du sujet qui muse. Le volcanisme du sujet qui produit un signifiant dans la cure rétablit une ligature d'une autre espèce, réparatrice celle-là, mais dans la configuration singulière du patient, sans aucune autre validité que pour lui-même. C'est ce que l'on peut dire de l'interprétation « idéale » d'une œuvre.

Musement, mémoire, association, inconscient

Le principe associatif présente par analogie les aspects du fonctionnement de la pensée. À l'inverse, une méthode préalable ne laisse que peu de chances à l'hypothèse et, en ce sens, la sémiotique est un outil et non une science. À la lumière du rapport établi entre la secondéité du musement et ces images reproduites inconsciemment, qui elles-mêmes renvoient soit à une pathologie soit à une résolution, le terme de sélection apparaît contradictoire de celui d'association. Il n'en est rien. Et pour cela il faut faire appel à la logique. C'est une logique du musement, de notre manière d'être au monde et de notre savoir : leur intrication produit un certain type d'associations qui fait la richesse de l'hypothèse ou la possibilité d'élargir l'interprétation traditionnelle.

La notion de style, certaines concomitances scientifiques, les convergences esthétiques entre Braque et Picasso, les « coïncidences » ordinaires – avouant « avoir eu la même idée que » –, tout cela ne montre pas une matière commune, celle d'un musement « collectif » ; ce qui revient à dire qu'il agit sur le plan d'une priméité travaillée.

Le musement apparaît comme un concept fondateur : étant la possibilité de tous les possibles, il crée de l'impossible par exclusion de toute pensée impossible et fait la preuve que le processus créateur n'est que ce qu'il peut être ; il évacue la sublimation, l'idéalisation et la surenchère dédiées traditionnellement à la notion d'œuvre.

Si la singularité est l'opérateur absolu du processus créateur, les termes de l'idiolecte plastique qui surgit sont tissés d'objets communs de pensée, d'humus constamment soulevé par les propositions du champ

de l'art et d'une appartenance *insue* qui pétrit les modalités de l'expression.

Temporalité du musement

En abordant la question de la singularité, la notion de temporalité s'impose. Un temps conjugué à l'espace, celui du présent, de l'être-là, lorsqu'il est impossible d'envisager des calculs pour la création. Il y a une interdépendance entre le musement, l'espace et le temps de l'expression. Tout comme dans une séance d'analyse. De même qu'il est impossible de penser que le patient parlera sous le nez de l'analyste, de même l'espace qui lui appartient est celui autorisé par l'espace du cabinet. Il ne peut pas non plus parler à la fenêtre ; sans le savoir, le patient cherche à ce que sa parole « prenne » – comme une œuvre qui fabrique, élabore – pour que se produise ce qu'il ignore, c'est-à-dire le surgissement d'une forme qui annulera, pansera, modifiera le nœud conflictuel. Il va sans dire que ce quelque chose, là, surgissant, n'est pas lié à une signification. Il est. La signification s'imposera du fait de le reconnaître comme terme signifiant et plastique selon le même processus décrit par Lacan :

> *Le signifiant est à concevoir comme distinct de la signification. Ce qui le distingue, c'est d'être en lui-même sans signification propre. Essayez d'imaginer dès lors ce que peut être l'apparition d'un pur signifiant. Bien entendu, nous ne pouvons même l'imaginer, par définition. Et pourtant puisque nous nous posons des questions d'origine, il faut tout de même tenter d'approcher ce que cela peut représenter.* [15]

Non seulement le processus de création en est la démonstration, mais la similitude est frappante lorsqu'on imagine la parole vacante, parfois à peine audible (d'ailleurs on vérifie toujours que le psychanalyste écoute, qu'il suit bien notre narration ! Or c'est une réelle absurdité car, à cette question, nous savons qu'il écoute toujours, il muse son écoute et permet ainsi à notre musement de vaquer à son développement hasardeux) et qui, brusquement, est « entendue » par l'Autre, par un être transféré, le temps d'une prise, d'un encollage de types, ou de signifiants, dirait-on en termes lacaniens [16].

Ainsi, on peut être affolé par la houle qui anime la question, par les multiples entrées, par les sources tentaculaires, dont l'écriture descriptive, elle-même en cet instant, est encore une image du musement (même si une certaine maîtrise ou une certaine orientation y sont engagées).

L'idiolecte plastique

S'il doit exister un lien entre les fonctionnements de la psychanalyse et le processus créateur, il est, à n'en pas douter, contenu dans les qualités de sentiments propres à rendre compte de signes singuliers, ceux qui débordent du cadre, de la coloration, de la composition ou encore de la convention, pour ne pas dire du sujet. On voit bien par l'ambiguïté des termes que la relation s'installe d'elle-même. Lorsque l'art se limite au cadre, aux couleurs, au sujet, il y a fort peu de chances que, de nos jours, l'œuvre soit une création ; je veux dire en cela que le processus créateur n'est pas à l'œuvre, l'objet produit n'est rien d'autre qu'un des effets de l'imitation, il n'est qu'un respect des codes plastiques traditionnels qui travaillent l'artiste et induisent une conformité. L'œuvre à ce moment-là pourra être vérifiée comme œuvre, elle en aura tous les signes diacritiques, mis à part que ces signes-là, précisément parce qu'on les reconnaît à cent lieues, ne surgissent pas comme signifiants du processus créateur, mais comme tessères de l'art traditionnel. Dès lors, il devient délicat de parler encore d'idiolecte. Ces formes de l'image sont justement des formes communes, elles sont formes, elles portent les indices de leur propre conclusion, de leur propre mort. Il s'agit d'un effacement (ou d'un refoulement ?) de la force motrice pulsionnelle en faveur de ce « *retour à l'état antérieur* » décrit par Freud, et au cours duquel

> [...] *cette tendance régressive ne peut viser qu'à rétablir des formes moins différenciées, moins organisées, ne comportant plus à la limite de différences de niveau énergétique.* [17]

Lorsque le créateur dépose d'autres éléments, inconnus, décalés, hors champ, on ne peut être assuré que de la pâte qui façonne son environnement, c'est-à-

dire la médiation de fait, entre le monde et lui : il livre sa mouture, sa version, son tissage. Cela ne veut pas dire que tout ce qui jusque-là fut inconnu puisse être considéré comme de l'art ; il est nécessaire d'analyser de très près ce qui nécessite le concept d'art pour être, mais cela ne veut pas dire non plus que toute œuvre utilisant le cadre, les couleurs, etc., ne puisse pas appartenir à l'art contemporain. Tout est une question de distanciation par rapport à l'interprétation de l'icône. Dans le monde de l'art, l'icône est très souvent interprétée comme un symbole et, à ce titre, elle doit se répéter en toute liberté. Cette confusion est génératrice de catastrophes esthétiques. En effet, lorsque l'un est mis pour l'autre, il n'y a plus d'accueil possible pour la nouveauté. Tout élément non conforme au registre des signes typifiés par le système artistique est rejeté par lui, non reconnu. C'est sans doute pour les mêmes raisons que l'art est souvent défini par des acteurs qui ne sont pas les créateurs (directeurs, responsables de galeries et autres). L'impression même d'être tenu devant de l'art « décrété » montre que les signes habituels ne sont pas présents et que la vacuité de la signification d'un signe non codé ne répond pas aux exigences d'un certain seuil de l'imitation. Le processus d'imitation, compris dans ses plus larges effets, est une véritable mutilation de l'art, « inhibiteur » de la création, conditionneur du musement (le musement ne peut être autre chose que ce que l'on est). Il est avant tout – non en lui-même, mais par les effets qu'il produit lorsqu'on le réduit à un obligatoire saisissement de repères esthétiques – le geôlier de l'idiolecte, le gardien vigilant du système symbolique, grâce auquel toute œuvre produite aura quelque chose appartenant au système, le référençant implicitement aux conventions interprétatives possibles. Si le ton peut paraître polémique, il témoigne aussi d'une certaine usure, en ce que, un siècle après les gestes iconoclastes de Marcel Duchamp, l'art contemporain est diabolisé, massacré et si médiocrement accueilli par le grand public. Il me semble qu'il y a là une impossibilité absolue à la fonction d'accueil, non pas pour applaudir à la première fantaisie ou à la première rouerie esthétique, mais pour rendre possible l'inscription esthétique, celle qui, justement travaillée par le musement et la contrainte physique sociale, fait de l'œuvre leur prolongement.

Cet espace précieux, apprivoisé dès le plus jeune âge, est resté continu pour l'artiste, il fait partie de ce que M. Balat a fini par nommer le corps sémiotique. Lorsque l'artiste dépose ces signes, là ou ailleurs (atelier ou montagne, plage ou galerie), ce ne sont que des tessères de l'art dont on peut supposer, pour maintenir l'hypothèse analytique, que la mère serait l'ensemble des œuvres, des critiques, de ce que la société réalise, devance ou expie jusqu'à ce jour – société dont je fais partie et dont je laisse aujourd'hui une trace. L'inscription ira au-delà, elle nécessitera le relais institutionnel ou éclairé, pour Être. En ce sens, l'espace de l'idiolecte requiert accueil et vigilance et adopte d'innombrables apparences singulières. L'œuvre déposée par l'artiste répond au principe de plaisir en ne s'opposant pas ici au principe de réalité dont elle est la condition *sine qua non* ; et la préservation de sa singularité se fait au prix d'une individualisation non pas du créateur mais du public[18] !

On pourra, pour conclure, dire que l'idiolecte plastique est un produit du cadre dont l'expression ne peut être que hors champ, tout comme le langage est un produit d'une société originaire dont la parole créatrice est *hors champ* de la convention, et tout comme encore le temps de la séance analytique est pétri par un ensemble de faits, impressions et jugements, qui contribuent au temps plus englobant de la cure.

Notes

1. L'idée de « pairs de l'objet » convient mieux à mon sens que celle de consensus, liée à des politiques d'assimilation à l'art, trop rapide, bâclée parfois. Il vaudrait mieux en effet qu'un objet ne soit pas trop vite reconnu par son domaine de prédilection pour lui laisser le temps de l'ambiguïté, pendant lequel il est un objet « vague », afin de trouver le meilleur champ possible d'interprétation.
2. Il s'agit de la production de minuscules gouttelettes de salive en suspension dans l'air émises dès que nous parlons, lors de la respiration, de la toux, des éternuements, etc. Son volume dépend du débit de ventilation et crée une sorte d'auréole de buée invisible, souvent la cause de transmission bactérielle. *Cf.* H. Hermann et J.-F. Cier, 1970 : 430. Pour une description plus simple, voir le site Internet *http://www.med.univ-rennes1.fr/resped/s/viro/omyxo/orthomyx.htm.*
3. On peut notamment consulter à ce sujet les œuvres *Goya et son médecin Arrieta* (1820), malgré que les personnages se tiennent l'un et l'autre, et *Portrait de Manuel Godoy* (1801), où le premier personnage d'Espagne ne peut en écouter un autre qu'en prêtant l'oreille sans jamais faire face à son interlocuteur, c'est-à-dire sans rapprocher leurs profils. Mais si Goya peut être exemplaire à cause de ses transgressions possibles, on peut trouver d'autres peintres qui ont aussi mis à distance leurs personnages. Fragonard, dans *Le Verrou* (1780), tord la posture de la femme, qui du même coup masque la bouche de son amant malgré la proximité des visages. Dans la peinture de Konrad Witz (*La Rencontre d'Anne et de Joachim à la Porte dorée* , 1446), le ton de la confidence évoqué n'implique pas le rapprochement des têtes, mais au contraire colle les corps séparés par l'étoffe du vêtement et écarte ainsi les visages, jusqu'à d'ailleurs faire croiser leurs regards hors d'un face-à-face. La peinture est une source intarissable pour cette question.
4. Dans la théorie peircienne du signe, la sémiose est le signe-action à partir duquel le processus d'interprétation est déclenché : « action ou influence qui est ou implique la coopération de trois sujets, tels qu'un signe [au sens de *representamen*], son objet et son interprétant, cette influence tri-relative n'étant en aucune façon réductible à des actions entre paires ». (5-484 ; Peirce, 1978 : 133).
5. En 1991, j'ai opéré une distinction dans la définition de la sémiose en dichotomisant les signes-actions selon le contexte. Il y a donc trois formes de sémioses : la sémiose de connaissance, la sémiose de création et la sémiose dégénérée. F. Caruana, 1991 : 16.
6. J'ai réalisé une série de bâtons de deuil pour l'exposition d'art sacré en 2001 (salle des archives à Perpignan), constitués de bois, d'os, de ruban, de coquillages, etc.
7. Le concept de *tessères corporelles* a été développé en psychanalyse par Michel Balat. Il s'agit d'un signe d'incorporation d'un type, repérable dans la « prédisposition » physique à révéler un trait. Il faut en cela, et pour une meilleure saisie du concept, voir dans quel contexte il est énoncé. M. Balat, 1998 : 18-19 ; 2000 : 126.
8. Ces propos de Beuys sont cités par W. Schade dans le texte du catalogue *Joseph Beuys, Premières aquarelles*. Schade renvoie ici à un entretien publié dans V. Harlan, *Was ist Kunst, Werkstattgespräch mit Beuys,* Stuttgart, 1986, p. 66, note 1.
9. Settis appelle l'ensemble de ces propositions « l'atelier exégétique », au cours duquel il montre bien que les interprétations proposées étaient réellement possibles et que celle qu'il y ajoute l'est d'autant plus qu'elle appartient à un schéma iconographique ignoré par tous. En effet, Settis propose de considérer l'œuvre par rapport à un même schéma iconographique, alors que les exégèses énoncées attribuent à Giorgione « l'invention de la scène ». S. Settis, 1987 : 90.
10. Je fais référence au travail de Michel Balat avec l'équipe de Château Rauzé dirigée par Edwige Richer, qui consiste depuis une dizaine d'années à faire l'hypothèse du musement chez les personnes en phase végétative (CHU de Bordeaux).
11. Je fais référence au texte intitulé « Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu » (G. Deledalle, 1990 : 180).
12. La secondéité relève d'une catégorie générale, avec la priméité et la tierciété qui sont les catégories des formes de l'expérience. La secondéité phénoménologique est celle qui s'impose à moi lorsque je me cogne à la table (*idéoscopie*, classement et description des idées de l'expérience ordinaire et *phanéroscopie,* classement des catégories du phénomène).
13. Le parallèle établi entre ce que l'artiste produit et la difficulté d'interprétation de ce à quoi l'œuvre donne lieu, tout comme l'est l'écriture des personnes en phase végétative, s'ajuste à l'argument négligé en faveur de la réalité de Dieu. Si nous ne pouvons en fournir la preuve, le processus lui est à l'œuvre. Il ne s'agit plus de croyance, ni d'existence mais de réalité. En ce sens, ce qui relève de l'art est une perpétuelle mentalisation du monde. G. Deledalle, 1990 : 180.
14. Il s'agit de la 3e partie consacrée à la réalité de Dieu et plus particulièrement à la notion de « plausibilité ». *Ibid.,* p. 181.
15. J. Lacan, 1981 : 225.
16. Un type, ou légisigne, désigne en sémiotique tout signe conventionnel. « Le légisigne n'est pas un objet singulier, mais un type général qui [...] doit être signifiant. Tout légisigne signifie par son application dans un cas particulier, qu'on peut appeler sa réplique : par exemple, le mot " the " qui apparaît d'ordinaire en anglais quinze à vingt-cinq fois par page ». Peirce, 1978 : 139.
17. *Vocabulaire de la psychanalyse* de J. Laplanche et J.-B. Pontalis, sous la dir. de D. Lagache, 11e éd., Paris, P.U.F., 1992, p. 379.
18. De ce point de vue, je rejoins Levi-Strauss, en paraphrasant ce qu'il énonce à propos de la relation entre « art primitif » et art moderne : « [...] avec l'art des temps modernes, il s'agirait donc d'une individualisation croissante, non pas du créateur mais de la clientèle. Ce n'est plus le groupe dans son ensemble qui attend qu'il fournisse certains objets façonnés selon des canons prescrits, mais des amateurs – aussi bizarre que le terme puisse paraître, dans une comparaison avec des sociétés très différentes de la nôtre – ou des groupes d'amateurs ». C. Levi-Strauss, 1969 : 69-70.

Références bibliographiques

BALAT, M. [2000] : *Psychanalyse, logique, éveil de coma : le musement du scribe,* Paris, L'Harmattan ;
——— [1998] (sous la dir. de) : *Autisme et éveil de coma* (Actes du colloque de 1997), Nîmes, Théétète-Le Champ social.
CARUANA, F. [1991] : *Problèmes d'interprétation en peinture*, thèse de doctorat, Perpignan.
DELEDALLE, G. [1990] : *Lire Peirce aujourd'hui,* Bruxelles, Éd. de Boeck, coll. « Le point philosophique ».
FRIED, M. [2000] : *Le Modernisme de Manet*, Paris, Gallimard.
HERMANN, H. et J.-F. CIER [1970] : *Précis de physiologie*, Paris, Éd. Masson, 1970, p. 430.
LACAN, J. [1981] : *Séminaire III. Les Psychoses*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil.
LEVI-STRAUSS, C. [1969] : *Entretiens avec G. Charbonnier*, Paris, 10/18.
PEIRCE, C. S. [1978] : *Écrits sur le signe,* rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Seuil.
SETTIS, S. [1987] : *L'Invention d'un tableau*, trad. par O. Christin, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun ».

PAUL LUSSIER • FRAGMENTS

PAR LOUISE DÉRY

C'est en parlant d'une attention au détail que Paul Lussier propose spontanément une médiation de sa pratique. Dans un court texte de 1997 intitulé *Détails. Aspects de la vie et de la mort de saint Sébastien racontés par le détail*, il insiste sur ce qu'il voit comme un paradoxe entre la qualité de précision généralement attachée au détail et sa possible futilité quand il s'agit de qualifier une chose sans importance. Mais, en fin de propos, il utilise plutôt le mot fragment, pour référer aux restes de l'œuvre, pour en suggérer le deuil, pour ne retenir que l'essentiel.

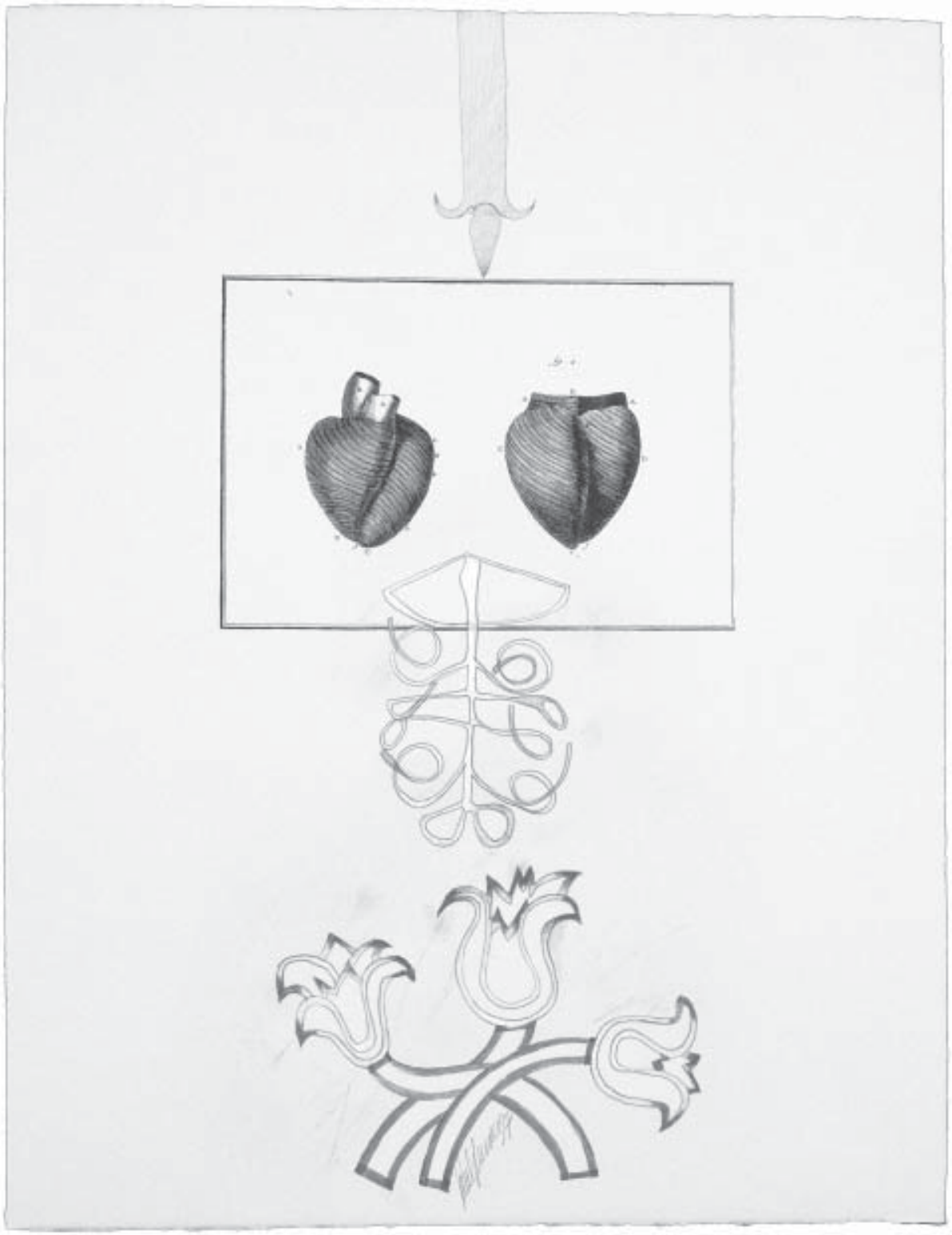
Ainsi, Paul Lussier produit non pas une accumulation de signes, il pratique plutôt le désencombrement. Il ne s'agit pas d'un retrait, mais bien d'une opération qui se fait par soustraction, quand les signes, les figures et les volumes dessinés semblent les survivants d'une opération sélective. Réchappés. Rescapés. Si, dans le fait d'écrire, le texte pratique la langue, ici, sur le corps de la page, le dessin travaille la pensée. Mais il s'agit d'une pensée qui se garde des récits bien résolus, qui se montre hésitante à conclure quoi que ce soit, qui mise

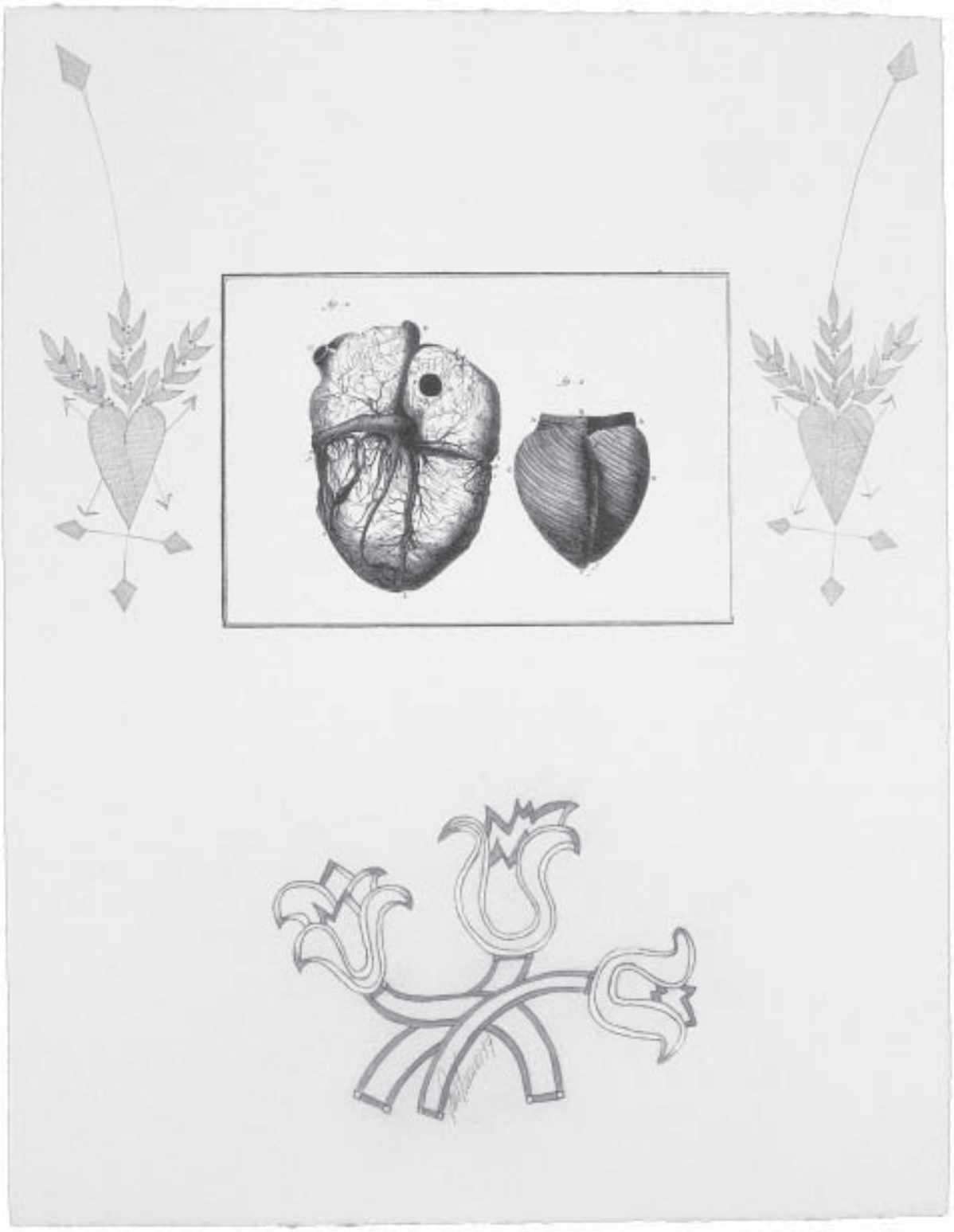
au contraire sur le fracas des questions, qui fait la vie dure aux propos de l'œuvre. Petites ruines, restes de texte en palimpseste, troubles apparents d'un monde disséqué où il convient de porter attention au cœur pour s'assurer qu'il bat, les feuilles dessinées de Paul Lussier ralentissent le fragment. Le fragment est lent, dit le poète Normand de Bellefeuille, cette idée me plaît. Cette idée me retient.

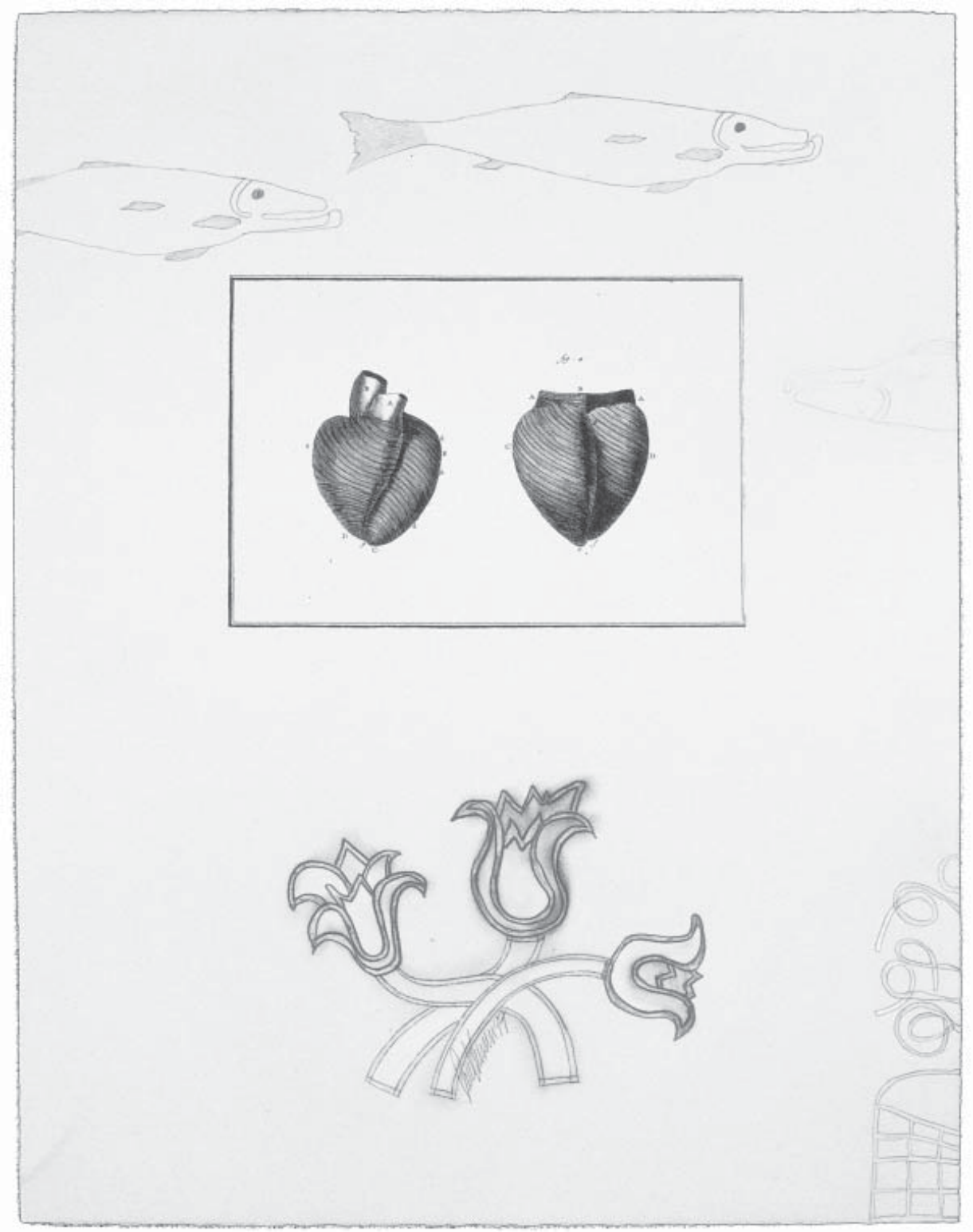
Paul Lussier pratique le dessin et la gravure depuis des années. Techniques et métiers de l'un et de l'autre appellent instantanément l'idée d'un travail qui s'accomplit dans la durée. Cette durée est propice à la saisie du temps en divers registres où alternent l'action, l'attente, l'hésitation, la reprise, le repentir… la fin. À moins que cela ne soit l'abandon. Lorsqu'il parle de deuil, cela n'empêche en rien l'artiste de donner vie à la technique, à la facture, à la touche. Car ses dessins sont animés par plusieurs effets de matière, ils sont marqués par la sensualité. Cela produit des pensées-images, des raccourcis, ou des fragments qui travaillent non pas la reconstitution de l'image mais sa déconstruction. Nous sommes ainsi en face de vestiges, pourtant il n'est aucunement question de nostalgie envers le manque, envers le manquement. Nous serions plutôt en face de l'*image manquante*, celle-là qui fait que la pensée est travaillée par l'espoir, que la forme se risque, que le texte n'est pas complètement oblitéré, que la voix ne se perd pas. Nous serions plutôt en face de l'image fragile, instable, incertaine. Nous serions en face de l'image fractionnée, répétée, réverbérée.

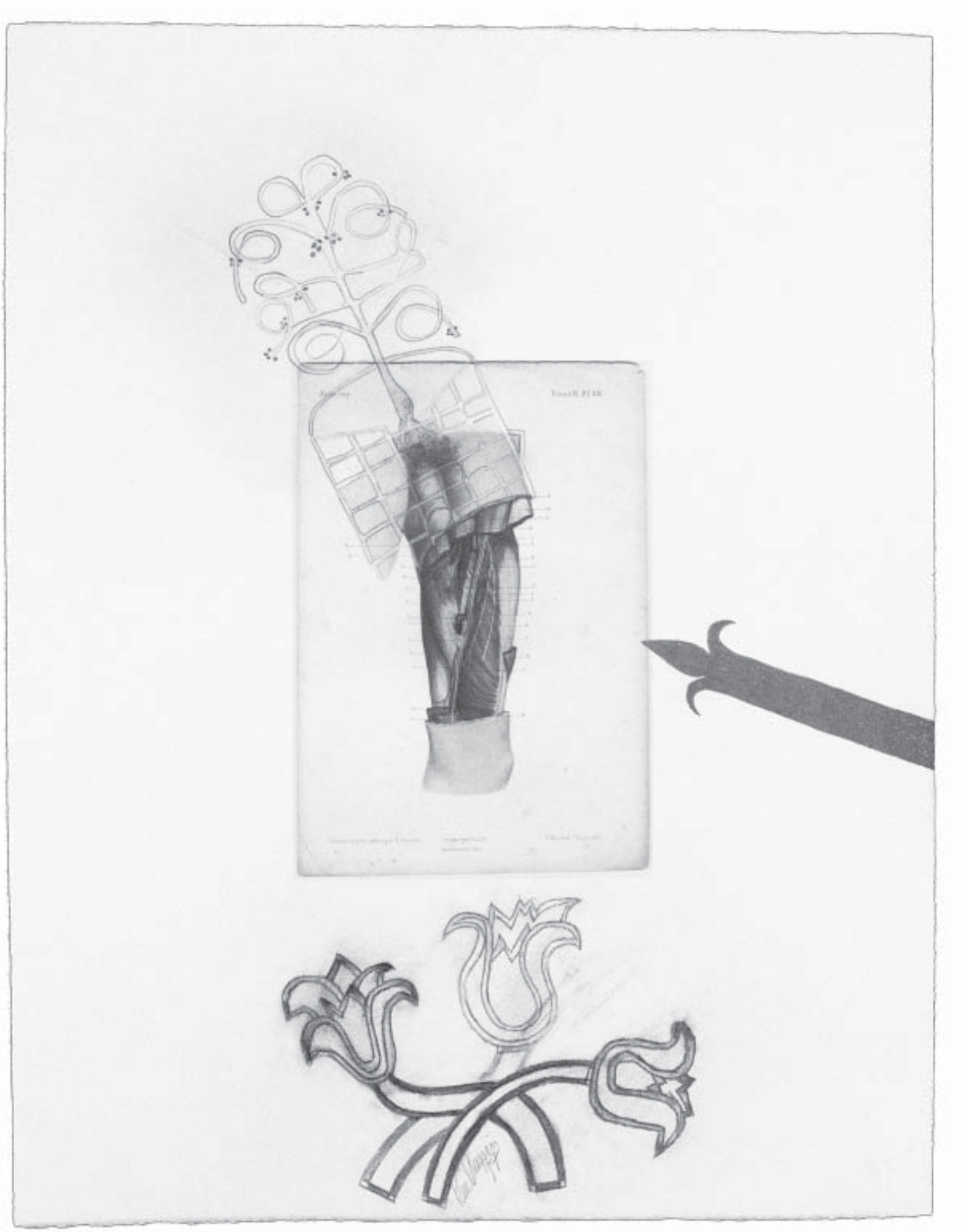
Parce qu'il enseigne, Paul Lussier est aussi une voix. Entre dire et faire, entre la promesse et l'aveu, entre la classe et l'atelier, seul ou entouré, l'artiste soigne ses « conduites créatrices », une expression de Paul Valéry qu'il aime faire sienne. Cela se fait aussi dans la durée, dans la répétition incessante de fragments de temps ralentis par l'image.

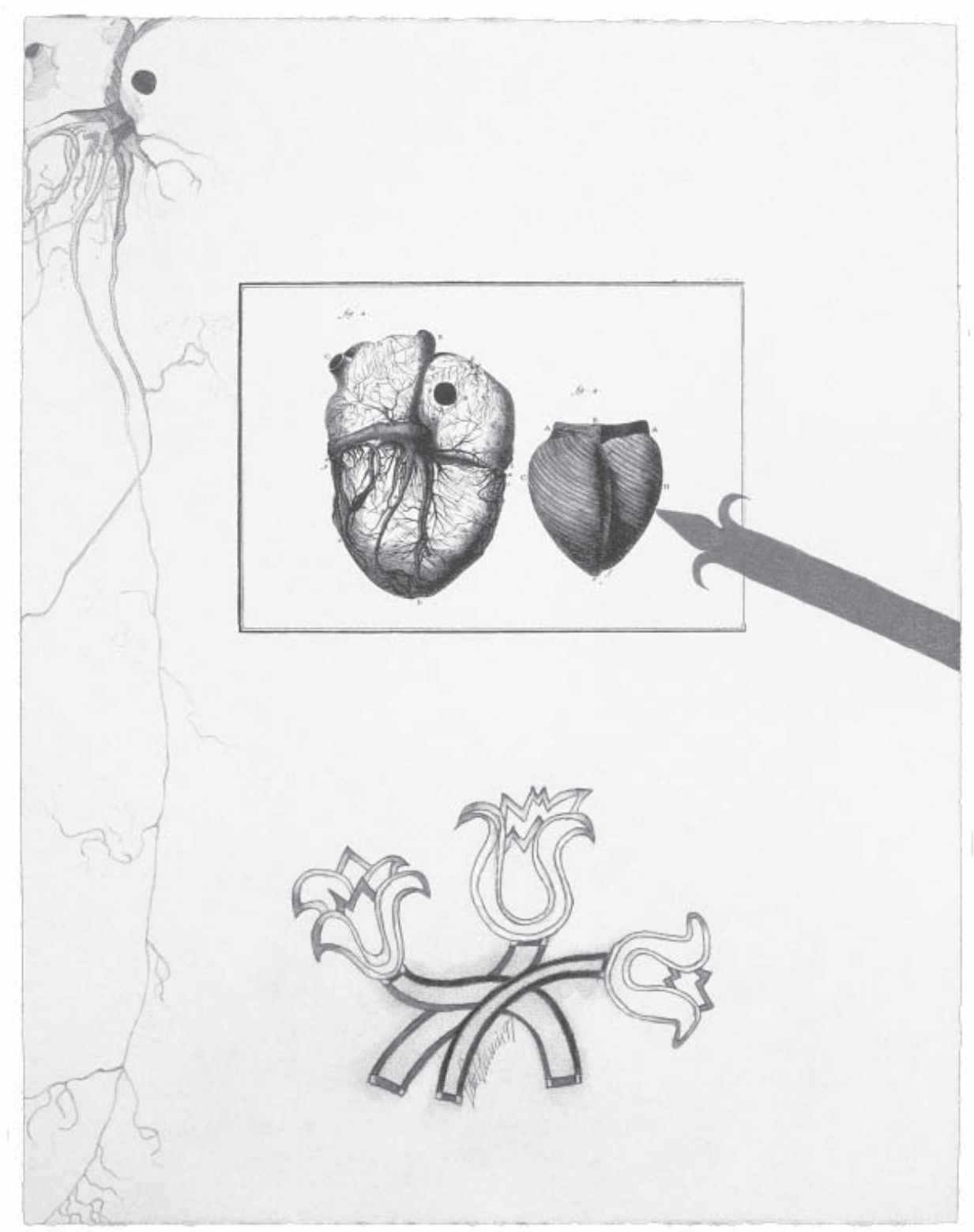
Les œuvres de Paul Lussier, reproduites dans ce numéro de *Protée*, sont des détails tirés de la suite de dessins de 1997 qui ont pour titre : *Détails. Aspects de la vie et de la mort de saint Sébastien racontés par le détail.* Ce sont des estampes numériques sur papier « Arches », format raisin (50 x 65cm), rehaussées au pastel, à la plombagine et au crayon de couleur.

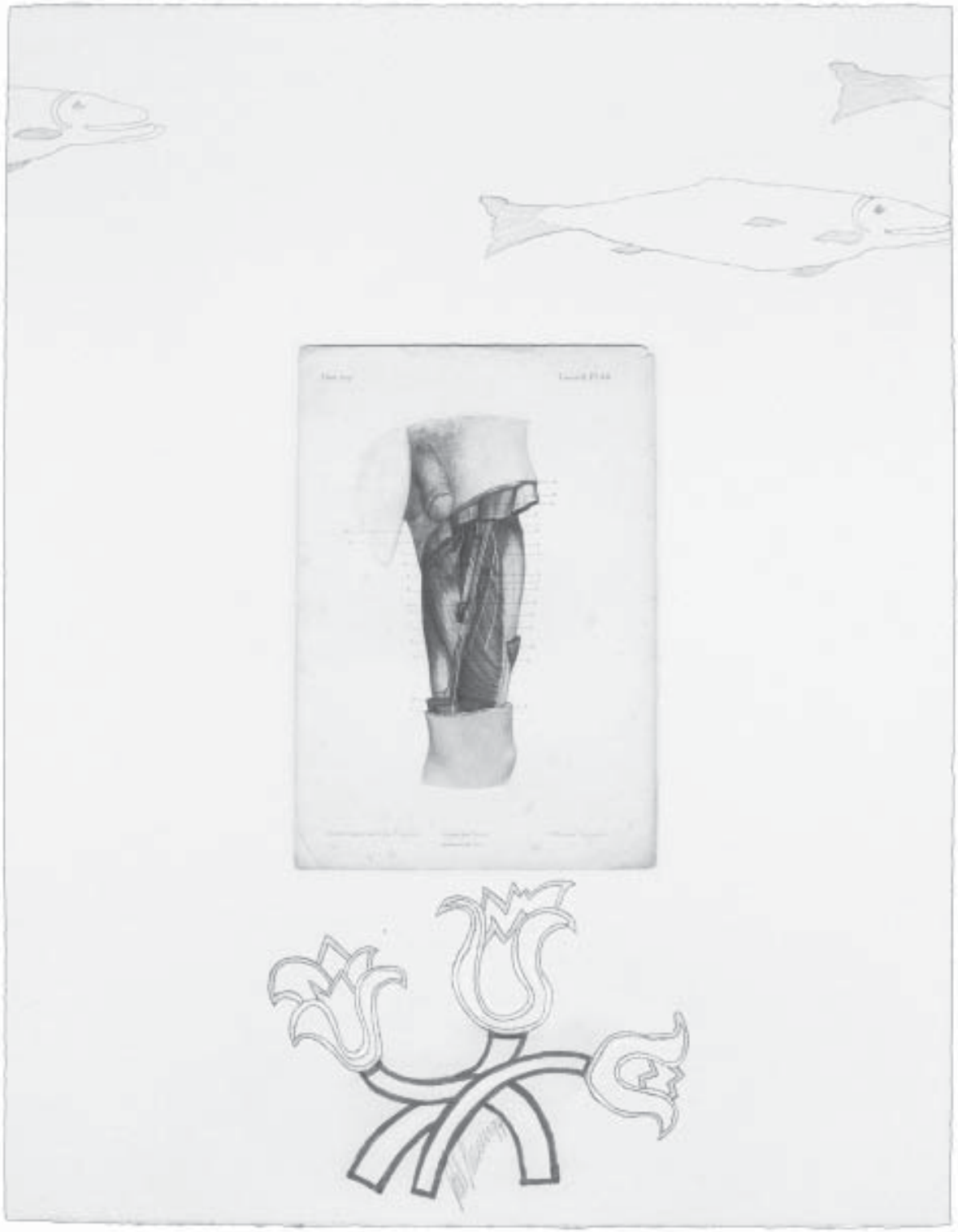












L'EFFACEMENT RADICAL
Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli

Bertrand Gervais

Léthé the River of Oblivion rolls
Her wat'ry Labyrinth, where of who drinks,
Forthwith his former state and being forgets,
Forgets both joy and grief, pleasure and pain.
John Milton, *Paradise Lost.*

Où commence l'oubli, où se termine la mémoire? Jusqu'où peut aller un texte qui choisit d'en faire son unique sujet. Un récit qui serait pur oubli n'aurait rien à dire. Il serait silence, une parole qui n'a de prise sur rien. Un effacement, une dislocation. Mais la tentation est là, de tendre au néant et de faire du texte non pas un palais de mémoire, mais une page d'oubli. Centrée sur ce qui ne parvient pas à se dire, sur ce qui échappe au dicible, comme le mouvement échappe à la toile.

L'Attente l'oubli de Maurice Blanchot est de ces récits qui tentent de ne pas s'éloigner de l'oubli. C'est un texte qui fait du silence et du secret, de l'attente, du mystère et de l'oubli son unique sujet. Le texte est fondamentalement labyrinthique, mais un labyrinthe qui se décline sous la forme d'un néant, qui égare son voyageur par l'absence de repères plutôt que par une architecture foisonnante. Il n'y a rien, ou si peu, à raconter : il y a le refus de parler, les nombreuses résistances d'une femme à dire ce qu'elle tient caché en elle, sans même savoir ce qu'il y a de caché, et il y a le désir d'un homme de la comprendre, malgré tout. Mais le secret est tellement bien gardé qu'il échappe à toute saisie possible. Et le texte, inlassablement, revient sur ce qui le fonde, sur cet oubli qui force l'attente à se distendre.

Le récit, on le sait, est le lieu par excellence de la mémoire. Raconter, c'est conserver, maintenir intact. Le récit est son propre palais de mémoire, puisqu'il organise des lieux et des espaces, et qu'il met en scène des personnages et des destinées. Dans ce contexte, les fictions de l'oubli, comme le texte de Blanchot, sont des récits d'une reconstruction malaisée, des narrations qui s'ouvrent sur des ruines qu'elles tentent de comprendre et d'interpréter afin d'en faire apparaître la part de vérité. Ruines d'une existence rompue dont il ne reste plus que des miettes, ruines d'un sommeil qui a tout englouti, ruines d'une conscience à laquelle plus rien n'adhère.

Les fictions de l'oubli tentent de capter l'absence, labyrinthique dans son essence même. Elles se déploient autour d'un centre qui est un trou, un trou noir – comme la métaphore astronomique permet de le penser : ce qui absorbe tout et ne remet rien, ce qui écrase jusqu'à la lumière qui, de ce fait, se noircit, mais d'une noirceur qui est absence –, et elles tentent d'en percer le mystère. Ce sont des fictions de l'absence, d'une double absence. Paul Ricœur a déjà soulevé ce qu'il nomme l'énigme commune à la mémoire et à l'imagination, qui est de rendre présent l'absent[1]. Cette énigme est celle fondamentale de tout langage. Parler, raconter, discourir, c'est rendre présent par le langage ce qui n'est pas là. Dans ce contexte, dire l'oubli, c'est rendre manifeste l'absence de l'absent, la double absence. C'est-à-dire une absence à double ancrage, puisque liée à la fois au référent de l'énoncé, ce qui est absent mais que l'acte de langage parvient à rendre présent, et au sujet de l'énonciation qui ne sait plus de quel référent au juste il est question. Les fictions de l'oubli, en tant que récits d'une reconstruction malaisée, superposent donc toujours deux strates, l'une constituée de ce qui s'oublie, et l'autre, de qui oublie. Des strates entremêlées, dont les frontières ne cessent de s'interpénétrer. Je décrirai certains dispositifs de cette fiction de l'oubli qu'est le texte de Blanchot et tenterai de montrer en quoi le labyrinthe en constitue une figure immanente, révélée par la voie du concept de musement.

L'ENTRETIEN INFINI

Dans *L'Attente l'oubli*, le projecteur est réduit à sa plus petite cible possible, deux êtres qui se rencontrent et se parlent dans une chambre d'hôtel. Une chambre générique dans un hôtel anonyme. Une pièce au cœur d'un labyrinthe vaste comme le monde et réduit à un arrière-plan inaccessible. Que font-ils là, d'où viennent-ils, qui sont-ils ? Pourquoi cette femme entre-t-elle dans la chambre de cet homme ? De quoi lui parle-t-elle ? Pourquoi lui a-t-elle demandé de transcrire ce qu'elle dit ? Longtemps on les croit dans un sanatorium, ce qui aurait expliqué leur désœuvrement, la relation presque thérapeutique qui semble les réunir. Mais ce ne sont que des effets de surface d'une indétermination fondamentale. Nous ne saurons jamais quelles circonstances les ont attirés l'un vers l'autre; ce sont des détails superflus qui distraient du principal, cette impossible communication qui tente de rejoindre ce qui est latent dans tout mot exprimé.

Le texte, écrit par fragments, s'ouvre sur un déictique d'une grande opacité : « Ici, et sur cette phrase qui lui était peut-être aussi destinée, il fut contraint de s'arrêter »[2]. Quel est cet « ici » ? De quelle phrase parlons-nous ? Pourrons-nous jamais la lire ? Non, la seule phrase qui nous est accessible, c'est celle que nous venons de lire et qui cache l'autre, à laquelle il est fait référence. Les phrases constituent des signes, mais ceux-ci restent muets sur leur objet. Car, si la phrase que nous lisons renvoie à la phrase que le personnage lit, à quoi cette dernière renvoie-t-elle ? Quel est ce troisième terme, caché dans les replis du texte ? Ce contenu latent ne sera jamais révélé. On le désignera comme cette chose qu'il faut connaître, mais pas avec les mots que nous lisons, pas avec *des mots*. On cherchera à l'identifier, sans que rien ne transpire de ce qu'il peut signifier. Et le texte se construira sur son absence, sur l'attente éconduite de sa révélation, sur ce secret qui glissera inexorablement vers l'oubli, mystère à jamais figé dans sa crypte. C'est l'absence de l'absence.

Le texte s'ouvre, moment paradoxal, sur un arrêt. L'arrêt de la lecture. L'homme cesse de lire au moment même où nous commençons à le faire. Cet écart ne se résorbera jamais, nous serons toujours décalés, pris de court. Toujours à la mauvaise place et au mauvais moment, découvrant des paroles que nous ne pouvons comprendre, parce qu'il nous manque l'ancrage initial du discours, ces précisions qui pourraient établir ce dont il est question. Tout a été oublié et une attention constante est exigée pour que la lecture ne s'enlise définitivement dans ses propres apories. Les liens entre les fragments sont ténus ; les sauts sont brusques et requièrent chaque fois de tout reprendre à zéro. Parlent-ils toujours de la même chose ? Sommes-nous au même lieu et au même moment ? Qu'est-ce qui a changé depuis le dernier fragment, le dernier dédale ?

Cet écart est une donnée fondamentale du texte. Il symbolise la part laissée à l'oubli, cette faille dans laquelle les vérités se terrent. Il se glisse aussi entre les personnages. Dès les premiers moments du texte, quand la femme lit ce que l'homme a transcrit de ses propos, elle se sent trahie. Elle ne se reconnaît pas dans le texte. Ces mots, écrits noir sur blanc, ne sont pas tout à fait les siens. Elle a le sentiment d'une erreur, sans qu'elle parvienne à la situer exactement : « Elle ne voulait pas lire. Elle ne lut que quelques passages et parce qu'il le lui demanda doucement. "Qui parle ?" disait-elle. "Qui parle donc ?" » (p. 7). Quelque chose est survenu entre son énonciation et sa transcription, aussi fidèle fût-elle. Quelque chose a été perdu. Les mots ont été détournés de leur sens, ou alors ce sens qu'ils ont, qu'ils ont toujours et qu'elle-même peut reconnaître, n'était pas celui qu'ils avaient au moment de leur énonciation. Cet écart, c'est l'oubli. Une absence remarquée qui inscrit une différence. Cet écart, c'est la réalité du musement. Mais comment retrouver cet autre sens ? Que fallait-il entendre en plus de ce qui a été dit ? Comment prêter attention à ce qui ne se laisse percevoir que de biais, à peine présent dans le discours, même s'il en est la partie essentielle ?

Ainsi, l'homme comprend qu'il a commis une faute. Il a interrogé la femme trop brutalement, l'a questionnée d'une manière trop pressante : « Il l'avait amenée à dire trop ouvertement la vérité, c'était une vérité directe, désarmée, sans retour » (p. 9). C'est cette vérité que la femme ne reconnaît pas comme sienne. Ses confidences ne peuvent s'inscrire en toutes lettres sur les pages blanches d'un cahier ; elles résistent à l'explicite, peut-être bien parce qu'elles parlent de choses avant tout refoulées, oubliées. De choses trop pénibles et insupportables pour que des mots puissent en témoigner avec justice. « Dans sa mémoire », apprend-on, « rien que des souffrances qui ne peuvent être remémorées » (p. 19). La vérité aperçue, celle dont on tente de témoigner, est donc un passé, un passé marqué par l'oubli. Le texte le dit sans détours : « elle avait perdu le centre d'où rayonnaient les événements et qu'elle tenait si fermement jusqu'ici » (p. 8). Le centre est devenu un trou noir. Et le problème, pour l'homme, consistera à faire parler l'oubli sans éventer le secret, à reconstruire ce passé refoulé sans détruire celle qui en a déjà été victime. Il comprendra d'ailleurs que, pour ce faire, il lui faudra, lui qui avoue détenir une mémoire infaillible, entrer à son tour dans l'oubli.

> *Il se rendait compte qu'elle avait peut-être tout oublié. Cet oubli faisait partie de ce qu'elle aurait voulu lui dire. Au commencement, avec ses jeunes forces et sa brillante certitude, il s'était réjoui de cet oubli qui lui semblait alors très proche de ce qu'elle savait, plus proche peut-être que le souvenir, et c'est par l'oubli qu'il avait cherché à s'en emparer. Mais l'oubli… Il aurait fallu qu'il entrât, lui aussi, dans l'oubli.* (p. 23-24)

Mais comment entre-t-on dans l'oubli ? Par quel geste paradoxal se glisse-t-on dans ce lieu qui n'en est pas un ? On y entre en fait comme on pénètre dans un labyrinthe.

Les labyrinthes de l'oubli

Un tel labyrinthe n'est pas une architecture, mais un principe architectural, une figure de l'imaginaire qui s'actualise en de multiples constructions, des palais dans leurs versions les plus accomplies, des déserts dans leurs plus épurées. Jorge Luis Borges l'avait bien compris, lui qui l'a mis en scène dans de multiples fictions. Dans sa brève nouvelle « Les deux rois et les deux labyrinthes », il joue sur cet écart maximal entre les deux formes extrêmes du labyrinthe. Dans les premiers jours du monde, nous dit Borges, le roi des Arabes se présente à la cour du roi de Babylonie. Ce dernier, pour se moquer de la simplicité de son invité, le fait entrer dans un labyrinthe qu'il a fait construire. Une construction si complexe et subtile que mêmes les hommes les plus sages n'osent s'y aventurer. Le roi des Arabes y erre par la force des choses, « outragé et confondu »[3]. Il finit par implorer le secours de Dieu et trouve enfin la sortie. Il dit alors à son hôte qu'il possède aussi un labyrinthe et qu'il lui fera connaître un jour. De retour en Arabie, il monte une armée et, en peu de temps, soumet le royaume de Babylonie. Il fait

prisonnier le roi, l'attache au dos d'un chameau et l'emmène en plein désert, lui disant ces mots :

> *Ô Roi du Temps Substance et Chiffre du siècle! En Babylonie, tu as voulu me perdre dans un labyrinthe de bronze aux innombrables escaliers, murs et portes. Maintenant, le Tout-Puissant a voulu que je montre le mien, où il n'y a ni escaliers à gravir, ni portes à forcer, ni murs qui empêchent de passer.*[4]

Puis, il détache et abandonne le roi dans le désert, où il mourra de faim et de soif. La sentence est implacable. Dieu punit le roi de Babylonie de la façon la plus épurée possible : avec de l'absence, avec du rien. Au faste du labyrinthe répond le dénuement du désert. Un labyrinthe réduit à sa plus petite expression, une surface sur laquelle on se déplace, du sable, un horizon sans cesse reconduit et qui ne permet aucune fuite. Le désert, avec ses dunes et ses mirages, son absence complète de chemin, est un labyrinthe encore plus menaçant et efficace que la plus complexe des constructions humaines. Ce ne sont pas les murs ou les artifices qui créent le labyrinthe, c'est la perte de soi, c'est le tracé qu'on suit et qui ne mène à rien, sinon qu'à sa propre mort, sa propre inutilité. Le roi de Babylonie a payé par où il a pêché. Il avait construit un ouvrage qui était un scandale : « car la confusion et l'émerveillement, opérations réservées à Dieu, ne conviennent pas aux hommes »[5] ; il meurt dans le désert, son destin remis entre les mains de Dieu.

Le désert comme ultime labyrinthe dit bien que l'essentiel de son expérience repose sur la confusion que son espace engendre, quel que soit son type. Le labyrinthe, depuis son mythe d'origine, symbolise l'oubli de soi, la perte de ses repères et ultimement la mort. Si son tracé est à ligne brisée, comme l'était le labyrinthe créé par Dédale, il propose une multitude de choix à faire, qui enfoncent le sujet toujours plus profondément dans la confusion[6]. Le labyrinthe n'a rien d'un lieu de mémoire ; c'est au contraire un endroit fait pour l'oubli ou le musement, pour un esprit qui s'aventure dans des pensées disjointes, comme autant de dédales. Une telle architecture s'oppose en fait aux palais de mémoire, à ces lieux imaginaires de l'Antiquité qu'on invoquait pour se souvenir de parties de discours[7].

Dans *L'Art de la mémoire*, Frances Yates explique que ces palais étaient la pièce maîtresse d'une mnémonique[8]. On conservait en tête un palais et on fixait à ses diverses pièces des images et des objets qui correspondaient aux parties du discours qui devait être retenu. Il s'agissait, pour retrouver les éléments ainsi classés et les déclamer dans le bon ordre, de se promener dans les pièces de ce palais imaginaire et de porter attention, sans jamais se laisser distraire, à l'ordre d'apparition des images et des objets. La mémoire fonctionnait donc par lieu ou *locus*, par espace organisé, dont l'architecture était un gage de son efficacité.

> *Si nous voulons nous rappeler beaucoup de choses, nous devons nous munir d'un grand nombre de lieux. Condition essentielle : les lieux doivent former une série et l'on doit se les rappeler dans l'ordre, de façon à pouvoir commencer à partir de n'importe quel* locus *dans la série et avancer ou reculer à partir de lui.*[9]

Les *loci* devaient constituer une structure stable car la même devait pouvoir être réutilisée, à la manière des tablettes de cire de l'Antiquité. Il fallait les doter de signes distinctifs afin d'éviter les confusions et d'assurer l'ordre de leur rappel. Ils ne pouvaient être ni trop éclairés ni trop sombres, ni trop éloignés ni trop rapprochés ; ils devaient s'imposer de soi à « l'œil interne de la pensée »[10] et s'enchaîner les uns aux autres en s'effaçant au profit de ce à quoi ils renvoyaient. Les palais de mémoire constituaient un dispositif sémiotique ordonné, une sémiose organisée aux seules fins de maintenir intactes des attributions prédéterminées.

Dans le contexte d'un tel art, le labyrinthe est l'antithèse des palais de mémoire. En raison de ses dédales et de la ligne brisée de ses tracés, de ses pièces et galeries où les différences sont atténuées et les perspectives bloquées, afin de tout dérober à l'œil interne de la pensée, il s'impose comme un lieu où la mémoire dérive, détachée de tout ancrage, de toute trajectoire ordonnée. Il a pour but de déjouer le sujet qui s'y aventure, et non de l'aider à se retrouver dans

les fils de sa mémoire. Comme le dit Jean-Pierre Vidal, le labyrinthe exclut la mémoire de son aire par une « nécessité structurelle »[11].

Le labyrinthe est un lieu de l'oubli, non pas d'un oubli pur et simple, un oubli qui ne se saurait même plus oubli, une amnésie complète, mais oubli partiel, une pensée désarticulée, toujours capable de comprendre qu'elle est dans un dédale, mais impuissante à rétablir les liens qui unissent les dédales entre eux. Une pensée qui capte, mais qui ne retient pas l'ordre des choses, une pensée désordonnée. Cet oubli est musement, qui n'est pas absence de mémoire, mais errance. « L'art de la mémoire, dit Yates, est comme une écriture intérieure »[12]. Le musement est cette même écriture, mais déliée, s'écrivant toute seule et ne sachant plus ce qui en est le sujet.

Le concept a été défini par C. S. Peirce dans « Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu », où il le décrit comme une forme de méditation ou de rêverie, mais une rêverie pleine, sans perte de conscience. Le musement est de l'ordre du jeu, mais d'un jeu aux propriétés particulières :

> *En fait, c'est du Jeu Pur. Or le Jeu, nous le savons tous, est le libre exercice de nos capacités. Le Jeu Pur n'a pas de règle, hormis cette loi même de la liberté. Il souffle où il veut. Il n'a pas de projet, hormis la récréation.*[13]

Le musement est l'imagination au travail. Michel Balat affine cette définition de Peirce en le présentant comme un mouvement continu de la pensée, un flot qui nous traverse jusqu'à ce que nous nous déprenions de lui, pour une raison ou pour une autre. Une forme de discours intérieur, dont la fonction n'est pas celle d'une dérive occasionnelle, mais bien celle du moteur de notre pensée. Balat compare sa manière à l'association libre, qui n'est pas le musement, mais bien une façon d'en mimer le jeu. C'est aussi l'errance d'un esprit lunatique.

> *Quand, au cours d'une journée, il arrive que l'esprit, désarrimé de ses actes, suive son cours sans être interrompu, nous savons bien qu'un flot de pensées nous traverse jusqu'au moment où, pour une quelconque raison, qu'elle soit interne au flot – une idée saisissante ou bien le caractère presque conscient que le cours des pensées revêt à certains moments – ou externe – un bruit ou tout autre motif d'interruption –, nous nous déprenons de lui. Ce flot, c'est le musement.*[14]

L'expérience du musement est à l'image de l'avancée dans un labyrinthe, quand le sujet progresse sans savoir où il va, sait sans comprendre qu'il sait, son attention diluée jusqu'à la distraction. L'être dans le labyrinthe ne connaît jamais qu'une fraction de l'espace total, et encore cette fraction, il ne parvient pas à la saisir dans sa complexité, incapable d'en reproduire le dessin sans l'aide d'un fil providentiel. La déambulation s'y fait par à-coups, dans l'improvisation, une logique de l'instant plutôt que de la durée, une logique du fragment plutôt que d'un récit continu.

Dans le mythe, pour sortir du labyrinthe, il faut un couple lié par un fil. Il faut un être qui s'y aventure et un autre qui l'aide à revenir. Thésée et Ariane. L'oubli et le rappel. Sans Ariane, le labyrinthe est un tombeau. Les mêmes deux fonctions sont essentielles pour revenir et retenir quelque chose du musement. Un couple lié par un fil, celui de la parole. Un être qui explore à l'aveugle les voies de l'oubli et de l'échappé et un autre qui prend note de ce qui a été recueilli. Cette transmission est essentielle. *L'Attente l'oubli* le dit clairement : sans l'homme, l'oubli de la femme est une tombe. Elle est essentielle, même si l'impression première laissée par ces notes est une insoutenable trahison. *L'Attente l'oubli* le montre d'ailleurs, qui s'ouvre sur le sentiment de trahison ressenti par la femme. Elle qui parlait du lieu même de l'oubli s'est sentie aussitôt trahie, dépossédée de sa propre pensée et de ce musement dont elle avait tenté de capter une quelconque vérité, dès que ses yeux se sont portés sur les mots transcrits. « Elle avait le sentiment d'une erreur qu'elle ne parvenait pas à situer » (p. 7). Cette erreur, cette inéluctable différence, c'est ce qui est perdu quand le musement est mis en mots, qu'il est transcrit par un scribe, même le plus fidèle possible. « Et maintenant, dit-elle à l'homme, vous m'avez arraché quelque chose que je n'ai plus et

que vous n'avez même pas» (p.8). On l'a arrachée à son musement, à son labyrinthe de pensée, et les symboles, ces instants de vérité qui paraissaient si forts et convaincants, sont redevenus de simples signes linguistiques. Des mots qui ne témoignent plus de l'essentiel. La perte est complète.

C'est qu'il y a de l'échappé dans le musement, et ce qui est récupéré n'en est que la portion congrue, un musement figé, arrêté. Comme le dit Balat, le musement prend la forme de ces pensées qu'un événement impromptu nous révèle, mais seulement après que leur mouvement ait été arrêté, pris pour ainsi dire dans une cire qui témoigne de sa forme, sans rien pouvoir dire du processus qui en a été à l'origine.

> *Ce type de musement, premier, ne nous est pas directement accessible puisque alors que nous musions, aucune conscience ne nous en était donnée. Il se présente à nous comme l'hypothèse pure, le pur possible, une promenade dans l'Univers original, l'instant indéfiniment présent que l'actualité ou l'actualisation détruit irrémédiablement en lui fournissant un temps du passé.* [15]

Le musement est ce qui se trame en arrière-plan, pendant que le regard se perd et que l'attention flotte. Il est de l'ordre de l'approximation : ce qu'on parvient à en saisir se donne de façon nécessairement parcellaire. S'il est le moteur de notre pensée, au sens où celle-ci n'existe que dans un processus sémiotique, il en est le point aveugle. Et sa transmission, si elle doit passer par la parole, l'écoute et l'écriture, ne peut réussir que si celles-ci en miment le mouvement plutôt que de l'arrêter afin de le décrire. En capter une parcelle requiert une attention flottante et non une transcription fidèle. L'homme l'apprend à ses dépens dès les premières pages du texte. Ce service qu'il croyait rendre à la femme, cette fidélité absolue aux mots prononcés, est un échec. Il lui faut écouter autrement.

À L'ÉCOUTE DE L'OUBLI

Le musement, c'est ce qui s'immisce entre l'attente et l'oubli. C'est l'attente l'oubli, fonctions liées par un fil ténu, invisible à l'œil nu.

«L'oubli, le don latent», écrit Blanchot. «Accueillir l'oubli comme l'accord avec ce qui se cache, le don latent» (p.87). Il faut entendre ces mots à la fois comme ce qui est donné et qui n'est pas encore déclaré – c'est l'oubli qui déjà agit sans qu'on en ait conscience –, et comme ce talent caché, qui rend capable d'accueillir le musement de l'autre, de le faire résonner en soi, afin d'entendre ce qui se cache sous les mots. Mais le don, c'est aussi ce qu'on abandonne sans rien recevoir en retour. L'oubli est cela justement, quelque chose qu'on abandonne sans que rien ne nous soit remis en retour. Et sa latence vient du fait que ses frontières sont nécessairement indécelables. Nous n'entrons jamais en toute connaissance de cause dans l'oubli, nous le faisons par inadvertance plutôt. Sans y porter attention.

> *Nous n'allons pas vers l'oubli, pas plus que l'oubli ne vient à nous, mais soudain l'oubli a toujours déjà été là, et lorsque nous oublions, nous avons toujours déjà oublié : nous sommes, dans le mouvement vers l'oubli, en rapport avec la présence de l'immobilité de l'oubli.* (p. 87)

La frontière est imperceptible. Elle est à jamais repoussée, ou alors elle a déjà été traversée. Le moment précis où la limite est franchie est insaisissable, à jamais occulté, parce qu'il est lui-même déjà oubli.

Malgré l'aspect paradoxal de la demande, l'homme comprend qu'il doit entrer dans l'oubli afin d'accéder à celui de l'autre. En fait, il doit amener la femme à se souvenir ou, plus exactement, à ce que «le souvenir se souvienne en elle» et puisse ainsi s'exprimer, sans qu'elle n'ait rien à révéler en toutes lettres ; il doit s'assurer que ce qui demandait à être tu, mais qui s'est obstiné à rester par-devers elle, parvienne enfin à être dit. Qui parle ? demandait-elle. En effet, qu'est-ce qui parle par elle ? Qu'est-ce qui réussit à se frayer un chemin à travers ses mots, suivant le dédale de son énonciation ? Qu'est-ce qui affleure à la conscience sans jamais devenir actuel ? Et, à l'autre extrémité, comment capter ce qui reste intangible ? Quels moyens mettre en œuvre pour cerner l'indicible, ce mystère qu'il faut appréhender ? Car il s'agit bien d'un

mystère, un mystère qui implique, pour être percé, une attention d'un type particulier, une attention flottante, désarrimée, ouverte sur une attente qui n'est plus attente de rien. « Le mystère n'est rien », dit Blanchot. « Il ne peut être objet d'attention » (p. 45). Il est ce point de fuite qui n'est perçu véritablement, en tant que foyer de la perspective, que lorsqu'il n'est pas regardé de plein fouet, dans un regard qui rabat les lignes à leurs deux seules dimensions. L'essence du mystère « est d'être toujours en deçà de l'attention » (p. 45), d'être là où l'attention vacille et se vide, rejoignant par un mouvement paradoxal ce qui s'affiche comme distraction.

Entrer dans l'oubli, comme l'a indiqué Pierre Bertrand, c'est se défaire du temps, s'évader du présent et de l'attitude qui en est la marque même, à savoir l'attention [16]. L'attente, l'attention, le rappel : ce sont par ces termes que se décline la distension de l'esprit confronté au temps et à son passage [17]. Attente des événements à venir, attention aux faits actuels, rappel de ce qui est passé. L'attention requise pour entrer dans l'oubli, pour en capter l'esprit, puisqu'il ne peut y être question de lettre, doit se défaire de cette temporalité, se détacher du temps et de son fil. Il faut mettre du désordre dans le temps, forcer le passé à s'évanouir, le présent à se dissiper et le futur à rester tapi au-delà de l'horizon. Il faut amener l'attente et l'attention à se joindre, hors du temps, seule façon de rendre à l'oubli une réalité dont on peut s'imprégner, à défaut de pouvoir la décrire. Pour s'approcher du mystère de l'oubli, l'attention doit se porter « à l'extrême limite qui échappe à l'attente » (p. 48), se rendre disponible à ce vide qui apparaît quand plus rien ne s'agite en surface, vide nécessairement insaisissable.

L'attention, qui se fige au présent et s'arrête aux choses présentes, s'épuise à ne rien entendre. Pour que l'homme entende ce que la femme dit, au-delà des mots prononcés, pour qu'il puisse capter ce qui ne peut être rendu présent, ce qui ne peut être rendu au présent, il lui faut laisser flotter son attention, s'inscrire dans une attente qui n'est plus attente de rien, qui est oubli de l'objet.

> *Attendre, se faire attentif à ce qui fait de l'attente un acte neutre, enroulé sur soi, serré en cercles dont le plus intérieur et le plus extérieur coïncident, attention distraite en attente et retournée jusqu'à l'inattendu. Attente, attente qui est le refus de rien attendre, calme étendue déroulée par les pas.* (p. 20)

L'attente doit se faire labyrinthique… Elle doit s'enrouler sur elle-même comme un ruban de Möbius, déployée en une architecture inextricable. Son début et sa fin sont une seule et même chose. Repliée sur elle-même, lorsque décrochée de toute temporalité, elle retrouve alors sa réflexivité fondamentale : « L'attente est toujours l'attente de l'attente, reprenant en elle le commencement, suspendant la fin et, dans cet intervalle, ouvrant l'intervalle d'une autre attente » (p. 50). Et c'est dans cette réflexivité, nécessairement labyrinthique, qu'elle parvient à capter l'oubli, à saisir ce qui échappe aux mots. L'attente réflexive, c'est l'attente qui ne connaît plus de limites, c'est l'attente qui est sa propre justification, s'enroulant, se désenroulant, traçant un parcours sinueux et inextricable. Un parcours sans but ni destination, un parcours vidé de ce qui lui donnerait un sens. Par l'attention, dit le texte, mais une attention qui est une attente vidée de tout ce qui est attendu, l'homme « dispose de l'infini de l'attente qui l'ouvre à l'inattendu, en le portant à l'extrême limite qui ne se laisse pas atteindre » (p. 48). Dans cette attente, l'esprit n'est plus distendu entre ses divers temps, il vole en éclat. Il perd toute unité, toute direction, tout objet. Il est réduit à n'être plus que des instants, librement associés, des instants qui déjouent toute attente parce qu'ils ne s'ouvrent sur aucun futur, parce qu'ils ne s'enchaînent à aucune logique, aucune habitude. À la manière des fragments du récit de Blanchot, qui se suivent sans liens apparents, qui cohabitent dans l'espace du texte, en état de rupture les uns avec les autres. L'attente y devient une attention flottante, détachée du cours fixe des choses, des mots et de leurs enchaînements pour se porter sur les silences qui les séparent. « À travers les mots passait encore un peu de jour », dit le texte (p. 40), indiquant par là cet interstice où

l'attention se porte, quand elle n'a plus d'objet à se mettre sous les yeux.

On l'a compris, seule une attention ou une écoute flottante font apparaître ce qui a glissé au fin fond de l'oubli. Le mystère n'est appréhendé que par une attention qui est elle-même déjà oubli. Or cet oubli en acte, cette attention paradoxale, c'est le musement. C'est-à-dire une attention flottante, détachée de la ligne du temps, de l'explicite de la lettre. Ce que l'homme doit atteindre, pour être enfin fidèle au secret de l'oubli, cette attention qu'il doit porter à ce qui ne peut être là, à ce qui ne répond à aucune temporalité, c'est une forme de musement. Il lui faut entrer dans le labyrinthe de l'oubli, en faire sa demeure.

L'attente l'oubli, en tant que syntagme, est une façon de dire le musement, une description définie qui en saisit bien les mouvements fondamentaux : c'est l'attente dans l'oubli, l'attente vidée par l'oubli, l'oubli de l'attente, l'attente perçue non plus en rapport à l'attention et à la mémoire, selon les paramètres d'une temporalité traditionnelle, mais à l'éclatement de ces paramètres qu'entraîne l'oubli. L'attente égarée dans un musement qui lui permet de s'ouvrir à ce qui résiste à toute attention trop directe ou soulignée.

Pour Michel Balat, le musement ressemble à la pratique de l'écoute flottante psychanalytique. Il dit d'ailleurs qu'il est « ce par quoi le tonal nous apparaît, il en est son contenu essentiel »[18]. Le musement fait apparaître cette dimension langagière « qui insiste, qui s'incarne dans une trace sans pour cela atteindre l'actualité »[19], et qui correspond au ton ou au tonal. Le ton n'est jamais ce qui est dit, mais ce qui s'inscrit comme possibilité dans ce qui a été prononcé. Les définitions courantes du ton disent qu'il est une qualité, de la voix humaine par exemple, caractéristique de l'état psychologique d'un sujet et du contenu de son discours, ou encore qu'il est une manière de s'exprimer, une intonation, un accent. C'est un fait de l'énonciation, qui ne se marque nullement dans le contenu de l'énoncé, mais qui dépend plutôt des circonstances de l'acte de parole. Le ton, c'est ce qui se perçoit, en deçà de l'énoncé. Ce que les mots ne disent pas mais transportent avec eux, du seul fait d'avoir été énoncés. Balat ne dit pas autre chose : « Chaque signe a son " ton " propre et nous pouvons penser toute sémiose [...] comme une architecture complexe dans laquelle les tons interviennent »[20]. L'enjeu, pour un psychanalyste, est de parvenir à les identifier, à en capter l'écho dans la parole.

C'est bien aussi à la recherche de ce ton que l'homme se consacre dans *L'Attente l'oubli*. Quand il est affirmé qu'il doit entrer dans l'oubli, s'il veut comprendre ce qui est exprimé quand la femme parle, il lui faut en fait se rendre disponible à son musement, se mettre lui-même en état de musement, dans cet oubli positif qu'il représente, afin d'entrer en harmonie avec lui. L'homme l'écrit dans son cahier :

> *C'est la voix qui t'est confiée, et non pas ce qu'elle te dit. Ce qu'elle dit, les secrets que tu recueilles et que tu transcris pour les faire valoir, tu dois les ramener doucement, malgré leur tentative de séduction, vers le silence que tu as puisé en eux.* (p. 11)

La vérité de cette voix ne se trouve pas dans le texte de son énonciation, mais dans le ton adopté. L'homme apprend à porter attention à cette dimension et c'est ainsi qu'il commence

> [...] *d'entendre à côté de ce qu'elle disait, et comme en arrière, mais dans une étendue sans profondeur, sans haut ni bas, et pourtant matériellement situable, une autre parole avec laquelle la sienne n'avait presque rien de commun.* (p. 25)

Ce qu'il entend, c'est simplement le musement et sa tonalité particulière, musement qui transparaît à l'occasion, qui se capte au détour des phrases, quand l'attention s'est muée en distraction. C'est alors que surgit, comme de nulle part, cette autre parole, sans aucune actualité, sans réalité autre que celle inscrite par l'événement de son écoute. Il ne sert à rien de tout noter et de s'arrêter aux détails, ceux-ci ne servent jamais que d'écran. C'est en deçà des mots qu'il faut aller puiser, sous leur carapace, dans ce qu'ils trahissent quand ils sont énoncés. Il faut faire acte d'attention, mais d'une attention qui est « accueil de

ce qui échappe à l'attention, ouverture sur l'inattendu, attente qui est l'inattendu de toute attente» (p. 45). Balat souligne qu'une telle attention, flottante, consiste «moins à l'écoute du sens qu'à celui de la prosodie»[21], des inflexions de la voix, des ruptures du rythme, des silences et des interruptions. Ce qui est tu se trahit d'abord par un ton. Il vient envahir le rythme de la parole et fait entendre sa musique avant de surgir comme lapsus ou parole échappée.

Cette attention, libérée de toute attente, détachée d'une temporalité linéaire et ouverte sur l'inattendu et l'oubli, cette attention qui n'a plus de l'attention que le nom, est bien une forme de musement. Le texte de Blanchot en est imprégné, ce qui transparaît par cette recherche des écarts et failles au sein d'une parole minée, puisque fondée sur l'oubli et le déni, et d'une écoute paradoxale, attentive jusqu'à la distraction. Cherchant cette limite imprécise entre l'attente et l'oubli, il investit ce lieu, labyrinthique par définition, du musement et de son errance. Il fait de l'oubli un tracé, l'écho d'une déambulation à travers une parole et son écoute. Et, ce faisant, il croise cette vérité, qu'il fait sienne, que l'oubli repose en toute parole, comme son inéluctable tonalité:

> *Que l'oubli parle par avance en chaque parole qui parle, ne signifie pas seulement que chaque mot est voué à être oublié, mais que l'oubli trouve son repos dans la parole et maintient celle-ci en accord avec ce qui se cache.* (p. 88)

Il n'y a pas de parole qui ne contienne sa part d'oubli, pas de silence qui ne compte aussi sa part de vérité. Comment alors faire parler ce qui reste secret, sinon en rejoignant le mystère, en faisant du labyrinthe sa terre de prédilection.

Fable

La nouvelle de Borges, «Les deux rois et les deux labyrinthes», suggère que le labyrinthe est lié à deux types d'opération: l'émerveillement et la confusion. Opérations, oui car il est de la nature même des labyrinthes de provoquer l'un et l'autre; mais réactions tout autant, puisque les deux décrivent des états d'esprit. Ceux d'un sujet qui ne sait plus où il va, perdu dans un inextricable musement dont chaque moment est cause d'admiration et d'étonnement.

L'être dans le labyrinthe est confus et émerveillé –ou alors, dans sa phase dysphorique, confondu et angoissé –, soumis à des épreuves qui dépassent son entendement et qui l'empêchent de faire des choix éclairés. Cet être n'a plus aucune profondeur. Ballotté comme une barque sans aviron, il ne peut qu'improviser ses réponses. L'écrasement de la temporalité impliqué par le labyrinthe entraîne une logique de l'instant qui déjoue les raisonnements. Les logiques s'estompent, le fil perdu à jamais.

Confus et émerveillé, ces deux traits résument bien les processus cognitif et affectif de l'être dans le labyrinthe: incapable de distinguer l'avant de l'après, de retrouver un ordre dans les éléments disparates trouvés sur sa route, marqué avant tout par l'indécision et le vague, des bribes d'une complexité telle que la compréhension en est par la force des choses gênée; mais aussi étonné, surpris, voire ébloui par un spectacle que rien ne permet d'anticiper, puisqu'il déjoue toutes les attentes. L'être émerveillé est ébahi devant l'écran géant de son oubli, de sa propre idiotie, au sens où l'entend Clément Rosset[22].

Cet être dans le labyrinthe, comment parvient-il à refaire une totalité de cette architecture qui le contraint à d'innombrables errances? Par quel fil peut-il retracer le chemin parcouru? Qu'y a-t-il dans l'oubli à raconter? Rien. Rien, à moins de se situer et de se souvenir «à deux pas de l'oubli» (p. 104). Rien, à moins de développer, à rebours de l'*Ars memoriae*, un *Ars obliovonis*[23]. C'est l'art de l'oubli. Un art à la limite de la parole, là où, Blanchot l'a bien vu, se niche l'attente l'oubli.

Notes

1. P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2001, p. 9.
2. M. Blanchot, *L'Attente l'oubli*, Paris, Minuit, 1962, p. 7. Les prochaines références seront dans le texte.
3. J. L. Borges, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 644.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*, p. 643.
6. Les tracés à ligne brisée s'opposent aux tracés à ligne continue et constituent les deux grands types de labyrinthe. Voir à cet effet l'essai de P. Reed Doob, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity Through the Middle Ages*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1990.
7. Le labyrinthe est présent ici non pas tant à titre de résultat ou de tracé, d'artéfact dont on peut apprécier la forme ou la beauté, mais comme processus subjectif, trajectoire de connaissance, un espace-transit. C'est-à-dire à la fois un lieu de transit, là où l'on chemine le temps d'une épreuve, un lieu transitoire, là où l'on ne reste qu'un temps, à moins d'y mourir, auquel cas c'est le processus lui-même qui est arrêté, et un lieu de transition, qui permet l'apprentissage, le rite de passage, aspect devenu saillant avec Thésée. A. Siganos va parler du Minotaure comme d'une animalité-transit (*Le Minotaure et son mythe*, Paris, P.U.F., 1993, p. XI).
8. Les premières mentions se retrouvent chez Cicéron dans son *De Oratore* et le procédé aurait été inventé par le poète Simonide. Yates signale que les trois sources latines sur l'art de la mémoire sont, outre le Cicéron, le *Ad Herennium*, d'auteur inconnu, et *l'Institutio oratoria* de Quintillien (*L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975 [1966], p. 13-14).
9. *Ibid.*, p. 19.
10. *Ibid.*, p. 20.
11. J.-P. Vidal, « Thésée, chaque matin. L'image labyrinthique, le parcours du commettant et le corps de la bête », *Protée*, vol. 19, nº 2, 1991, p. 59.
12. F. Yates, *op. cit.*, p. 18.
13. C. S. Peirce, « Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu », dans G. Deledalle, *Lire Peirce aujourd'hui,* Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1990, p. 174. J'ai entrepris une première description du musement dans « Le texte, le lecteur et le musement », chap. 4 de *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ éd., 1998, p. 105-146.
14. M. Balat, *Psychanalyse, logique, éveil de coma : le musement du scribe*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 103.
15. *Ibid.*, p. 23.
16. P. Bertrand, *L'Oubli. Révolution ou mort de l'histoire*, Paris, P.U.F., 1975.
17. Je fais référence à la réflexion de P. Ricœur sur la distension de l'esprit présente dans le premier tome de *Temps et Récit* (Paris, Seuil, 1983), et inspirée des *Confessions* de saint Augustin.
18. M. Balat, *op. cit.*, p. 25.
19. *Ibid.*, p. 24.
20. *Ibid.*, p. 33.
21. *Ibid.*, p. 39. Dans « Le musement et le double dans " Double assassinat dans la rue Morgue " : une lecture sans fin… », M. R. Larochelle a exploré les liens entre musement, écoute et tonalité (*Edgar Allan Poe. Une pensée de la fin*, sous la dir. de J.-F. Chassay, J.-F. Côté et B. Gervais, Montréal, Liber, 2001, p. 153-173).
22. C. Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977.
23. H. Weinrich, *Léthé. Art et critique de l'oubli*, Paris, Fayard, 1999.

LECTURE ET MUSEMENT

Alain Freixe

Celui qui lit n'a pas nécessairement conscience qu'il lit,
surtout s'il lit avec attention.
Plotin cité par André Du Bouchet[1]

Nous savons lire la littérature. Nous le savons puisque nous savons d'abord en repérer les signes sur le corps des textes, nous le savons, ensuite, puisque nous savons mettre ces signes en rapport avec la littérature, objet même de notre lecture. Nous le savons, enfin, puisque certains d'entre nous en faisons profession – nous enseignons souvent, non? – ou en témoignons, ici ou là, en quelques approches critiques.

Que ce savoir opère par effraction et, ouvrant l'œuvre à l'aide de quelques clefs forgées, plus ou moins bien, au feu des sciences humaines, par là même la déchire et la perd, ou qu'il l'aborde avec respect, et que dans cette distance, marque même du regard d'amour, il en vienne à partager son souci ; que ce savoir relève du regard d'Actéon ou de celui de Psyché, selon la belle distinction de Jean Starobinski[2], cela, bien entendu, ne saurait me laisser indifférent. Et parce qu'ils disent l'accueil dont toute œuvre a besoin, ce soin qu'elle exige de celui qui a décidé de s'occuper d'elle, bien mieux que je ne saurais le faire, je me contenterais de redonner à entendre les mots de Rilke : « Les œuvres d'art sont d'une infinie solitude, rien de pire que la critique pour les aborder. Seul l'amour peut y parvenir, les garder et être juste envers elles »[3].

Mon propos visera, remontant vers l'en-deçà de ces deux regards, à considérer le temps de la première lecture où, loin de toute plume et de tout souci critique, on prend contact avec une œuvre, et à envisager les effets que son procès est susceptible d'engendrer. Que tirer ainsi amont soit l'occasion de rendre compte des conditions de possibilité de ces deux regards et la chance d'en libérer un troisième, aussi aveugle que celui de Tirésias, le voyant.

* * *

Puisque c'est à des signes que nous avons à faire, je suivrai la voie longue et n'hésiterai pas à opérer un détour par la sémiotique de Peirce – et que ce soit là pour moi manière de rendre hommage à mon ami psychanalyste Michel Balat, à son travail de défricheur obstiné du mystère humain aux côtés de Jean Oury, Pierre Delion ou Edwige Richer qui, à Château-Rauzé, prend soin des éveils de coma – fort de ce qu'il osait dire aux hommes de science, à savoir que les artistes étaient des observateurs plus fins et plus aigus qu'eux.

Observons que ces signes sont susceptibles d'avoir plusieurs façons de se présenter à nous. C'est d'abord matériellement qu'ils se livrent : ainsi s'agit-il de ce livre et, dans ce livre, de ces mots, avec la disposition particulière qu'ils occupent dans l'espace de la page, appelons cela leur trace ; ensuite, ce sera émotionnellement : quelque chose se passe, ou mieux s'entend, qui révèle comme une présence sous un mode affectif, appelons cela leur ton ; ce sera, enfin, intentionnellement : soit leur volonté de signifier quelque chose pour nous, appelons cela leur type.

C'est donc toujours à travers l'élément matériel de la trace que se présentent à nous les tons et les types, ce qui ne les rend pas pour autant semblables. Directement perceptibles parce qu'existantes – noir sur blanc –, les traces jouent le rôle de déclencheurs. Ainsi si telles traces s'imposent à nous dans la perception, c'est qu'elles recouvrent quelques tons propres. Singulier, quasiment ineffable, le ton est cet abord qualitatif de la trace par lequel elle nous livre sa différence. Remarquons toutefois que c'est bien vite, et pour ne pas dire le plus souvent, qu'elles se portent et s'effacent dans les types, soit ce qui, pourvu d'une identité bien déterminée, entrant toujours dans un système organisé de significations, d'où ils reçoivent leur sens communément partagé, offre prise dans la lecture au savoir *ad hoc* du lecteur.

Ainsi donc une hiérarchie est-elle à établir dans cette triade peircienne : un type présuppose une trace, laquelle présuppose un ton.

Le voit-on suffisamment, tout est affaire de regard, comme aimait à le rappeler Simone Weil[4].

Le regard typal est ce regard intelligent dans lequel les types gouvernent notre lecture, regard qui fane les mots du poème, les effondre sur eux-mêmes, passant sans sourciller, avec même une allégresse conquérante, des traces aux types, où il y a toujours de quoi se rassurer puisqu'on peut y faire jouer comme à loisir ce que nos maîtres nous ont enseigné, tout cela que l'on a appris dans ces livres aux écritures closes qui n'ont jamais rien vu d'autre dans les livres que le livre. Tel est le regard d'Actéon : il ne débouche jamais que sur la mort. Qu'on écoute la parole de René Char : « supprimer l'éloignement tue »[5], et l'on comprendra que c'est non seulement l'objet de la quête mais aussi le sujet qui la menait qui meurt, comme frappé de nullité.

Le regard tonal, en revanche, est celui qui, tout à sa retenue, laisse la trace livrer son ton. Dans cet éloignement, il cultive la perception de cette singularité du ton, démarche tout opposée à celle qui mène à la généralité des types. Notons bien qu'ici, contrairement au type qui efface la trace, celle-ci se trouve maintenue. Mieux, c'est toujours à partir d'elle qu'est perçu le ton.

De même que dans notre vie courante, à côté de l'idée directrice de notre pensée, et comme dans ses marges, viennent éclore mille impressions, idées vagues, associations qui lui fournissent, quand bien même celui-ci resterait inanalysé, son sol nourricier, de même dans le cours de la lecture, toutes les idées incidentes qui surgissent, loin de la corrompre, rechargent les mots de tout ce qui est le plus propre à notre histoire. Le regard tonal va comme s'il savait tout ce que pouvait avoir d'enrichissant le maintien de cet humus dans le procès même de la lecture. Dès lors, il n'y a plus incompatibilité entre la réflexion assumée et ce terreau où pourrait bien se jouer toute la question du sens. Sous le regard de Psyché, raison et poésie peuvent aller l'amble. Le regard d'amour finit toujours par être un regard connaissant. Sous sa lumière, le poème n'a plus sens, réseau serré de significations que le regard d'Actéon impose toujours de l'extérieur à partir de ses propres vues, à partir de ses propres choix méthodologiques, mais il est sens.

Ainsi, le regard d'amour permet le passage d'un savoir du poème, où dominent les types, au poème comme savoir, où règnent les tons, soit ce qui dans les mots a contact avec ce qu'ils ne peuvent pas dire et que leurs traces, obstinément, désignent.

* * *

Non, ce ne sont pas des preuves que laisse le poète, preuves que dans l'espace typal des métalangues l'esprit sagace vérifie toujours trop aisément. René Char savait bien qu'il ne laissait que des traces et qu'elles seules faisaient rêver[6]! J'ai cru pouvoir montrer que cette activité rêveuse se jouait dans l'espace tonal du poème et que ce souci du partage de la singularité d'une voix n'était finalement pas incompatible avec une réflexion qui acceptait ce déport et l'accueillait comme ce lieu où le poème soudain prenait sens.

Reste que si le regard typal efface les traces, oublieux du lieu où il se lève, que si le regard tonal les maintient donnant sa chance au ton, il est une expérience où la trace va jusqu'à s'effondrer dans le ton.

Je pense tout particulièrement à ces moments où dans le cours d'une lecture, soudain, le livre nous tombe des mains, moments rares où s'interrompt la lecture. Interruption dont Yves Bonnefoy, dans un pénétrant article de ses *Entretiens sur la poésie*, dit « la valeur essentielle et quasiment fondatrice dans le rapport du lecteur à la poésie »[7], tant elle correspond, selon lui, à celle qui dans l'écriture suspend le rêve de ce « monde-image », auquel nous portent immanquablement les mots, pour nous faire nous souvenir qu'au dehors est le monde que scelle la finitude, écriture qui sait dès lors ne pas se refermer sur elle-même. Quand l'interruption fonde l'authentique communication d'un lecteur avec le poème, c'est que le ton efface jusqu'aux traces qui, parce que directement perceptibles, peuvent toujours être l'objet d'un discours, telle sera mon hypothèse.

Si le ton l'emporte, cet ineffable dont l'être ne dépend de rien d'autre que de soi impose la hauteur de sa note. Alentour, tout se tait. Tout, car tout se passe soudain comme si quelque chose surgissait qui nous jetait non seulement hors du ton sans ton de la corde des jours et donc, *a fortiori*, hors de tout espace typal ou tonal. Quelque chose se lève qui ne se laisse pas réduire – noir sur blanc – aux formes qu'il a pu prendre dans la réalité du livre puisque aussi bien elle s'évanouit dans le même temps. Quelque chose se lève qui fait trou où s'effondre tout le symbolique, quelque chose – musique et lumière – comme une vibration qui requiert celui qui de ses yeux ne peut que l'écouter.

Cette mise dans le ton signe une sortie hors de nous-mêmes. Syncope. Extase. S'y livrer n'est plus rêver seulement. Je propose pour nommer cette disposition nouvelle qui tient le lecteur que l'on conserve tel quel l'ancien français : *muser*. D'abord, parce qu'au sens propre, muser signifie *faire mu*, soit rester le museau en l'air à *faire mu* ; ensuite, parce que c'est le terme qu'utilise Chrétien de Troyes pour qualifier l'attitude de Perceval devant – rouge sur blanc – les trois gouttes de sang, laissées par une oie sauvage blessée par un faucon, sur la neige improbable d'avril, quand, appuyé sur sa lance, et n'étant plus que regard, il se livre à cet indicible plaisir, fruition du musement.

Souvenons-nous. Les mots font défaut à Perceval. Et parce que la voix lui manque, nulle autre voix ne peut pénétrer en lui, surtout pas celle des chevaliers Keu et Sagremor qu'il va désarçonner sans mot dire. Ce silence, si caractéristique du musement, n'est pas viduité mais plénitude. Ainsi avant de signifier « le fait de perdre son temps à des bagatelles », muser signifiait « s'appliquer à, réfléchir mûrement à ». C'est bien cela que nous dit Chrétien de Troyes : Perceval était « tout à une pensée qui faisait [son] plaisir »[8]. Ainsi l'intonation, cette mise dans le ton, est accession à un penser original où la pensée n'est plus en nous, tant nous sommes alors, hors savoir, dans notre pensée. Tel est le musement, trou noir de la pensée où comme ramenée au plus près d'elle-même, elle jouit de ce qui lui est le plus propre, et ce, sous la loi vivante du corps, où tout le désir soudain s'est engouffré.

Je le disais précédemment : tout est affaire de regard ! Dans cette saisie par le ton s'annule la

dimension de pure extériorité où s'agitait notre moi phénoménal. Il suffit de trois fois rien ! Quelques mots où se rompt le rythme, où dans le silence créé gronde comme une voix souterraine, et le ton, tenant la note, nous tient. Cette musique baptise notre détachement de cette réalité du monde, dont on peut dire qu'elle n'est que la réalité de notre moi illusoire transporté en elle. Ici s'annule le privilège qu'a l'homme de tout rapporter à soi. Être ainsi dans le ton, à consonner avec ce qui est venu s'inscrire, par hasard, dans la réalité des mots du poème, voilà que s'ouvrent nos yeux d'avant le savoir, ces « yeux du jour », dont Joë Bousquet disait que « le regard [était] une lumière pour le cœur »[9].

Notre regard ne se forme plus alors dans nos yeux mais bien dans ce qu'il écoute, dans le ton, soit cette qualité qui compose à l'ombre de notre être, sous la lumière levée de sa chair, un savoir insu. Jouissant de cela qu'a inventé dans nos yeux le ton, tout se passe comme si l'on devenait la vérité même que l'on a rencontrée, vérité dont le « je » ne pourra jamais rendre compte dans l'après-coup, quand aura cessé le musement. Or, le musement est fragile. Au premier bruit, il fuit effarouché et nous voilà rejetés dans le monde de l'existence dont les types vont jusqu'à masquer l'altérité et l'irrémédiable finitude.

* * *

Ainsi, si dans la lecture il nous arrive de cueillir « le fruit dont l'ignorance est la saveur »[10], selon les mots de Joë Bousquet, cela va se perdant dans l'oubli, mais non comme dans un défaut, plutôt comme en une terre de mémoire, garante des germinations à venir, sans que jamais nous ne sachions que ces pousses vertes, qui soudain lèvent sur les terres arides de notre existence, ne sont que la levée de ces graines que le musement aura, un jour, déposé en nous. Miracle des lectures !

Ainsi la lecture ne nous nourrit jusqu'au sang qu'à partir de ce non-savoir que – noir sur blanc – le ton de trois mots dans un poème aura libéré. Trois mots comme un nuage, si léger qu'il paraît plus lointain, où le meilleur de la parole d'un homme signe au ciel l'absence de tout nom. Trois mots auront suffi à nous arracher de la réalité langagière du texte pour nous faire rejoindre, dans l'entre-deux de l'espace du musement, comme de solitude à solitude, un auteur qui, et c'est cela qui rend la rencontre possible, comme le soulignait Edmond Jabès, n'a jamais écrit ce qu'il savait, mais ce qu'il ignorait avoir su[11], en des textes où l'on a rythmé la langue dans l'émoi, comme le dit Pierre Michon à propos de Rimbaud[12].

Trois mots auront suffi à nous faire entrer dans ce qui dans les mots veut aller plus loin que les mots, vers l'insaisissable présence, la belle querelle de ceux pour qui le réel est ce qui manque à un homme pour se sentir exister.

Notes

1. A. Du Bouchet, *Carnet*, Montpellier, Fata Morgana, 1994.
2. Cité par Y. Bonnefoy dans « Quelque chose comme une lettre », *La Vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988.
3. R. M. Rilke, *Lettres à un jeune poète*, *Œuvres 1*, Prose, Paris, Seuil, 1966.
4. S. Weil, *La Pesanteur et la Grâce*, Paris, 10/18, 1962.
5. R. Char, *L'Âge cassant*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.
6. R. Char, *La Bibliothèque est en feu*, *ibid*.
7. Y. Bonnefoy, « Lever les yeux de son livre », *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990.
8. Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal ou le roman de Perceval*, trad. et notes de C. Mela, Paris, Le livre de poche, coll. « Lettres Gothiques », 1992.
9. J. Bousquet, *Œuvre romanesque complète*, Paris, Albin Michel, tomes I et II (1979), tome III (1982), tome IV (1984).
10. J. Bousquet, *Notes d'Inconnaissance*, Limoges, Rougerie, 1967.
11. E. Jabès, *Le dernier livre est toujours avant*, Revue de l'université de Bruxelles.
12. P. Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1991.

DOCUMENT

Jean Oury fait un séminaire mensuel à Sainte-Anne, à Paris, depuis 1980. Chaque année, il traite un nouveau sujet. Cette année-là, 1995-1996, il s'agissait de « Pragmatisme et psychiatrie ». Il connaît bien Peirce. Quand on lit dans l'introduction française au DSM-III[1], le manuel de psychiatrie « scientifique » : « L'athéorisme du DSM-III apparaît […] comme l'expression majeure de la philosophie pragmatique »[2], en référence nommément à Peirce, on doit se réjouir de voir un des grands psychiatres actuels recentrer le pragmatisme sur l'abduction, comme le concevait l'inventeur de ces deux concepts, et mettre en pièces les prétentions à se réclamer de ce dernier pour mener une opération au fond marchande, soutenue par les labos pharmaceutiques, une opération d'écrasement de l'histoire et, à terme, de la réalité même de la psychiatrie.

Le texte qui suit est l'introduction d'une année entière : elle ne pourrait elle-même être introduite que par l'ensemble des séminaires précédents et conclue que par la suite des séminaires qui furent donnés. Aussi avons-nous choisi de laisser ce texte tel quel, dans son ton parlé, improvisé. Nous pensons qu'il présente très concrètement la question du pragmatisme et que chacun pourra y retrouver le fil de ce numéro : poésie et clinique.

Michel Balat

1. Manuel Diagnostique et Statistique des Troubles Mentaux.
2. *Cf.* « Penser la psychiatrie et son histoire », *Les Cahiers Henri Ey*, n°1, printemps 2000, p. 90.

INTRODUCTION AU PRAGMATISME EN PSYCHIATRIE

Jean Oury

Pourquoi je n'avais pas donné de titre? L'année dernière, on avait hésité. J'ai dit que j'avais honte de donner un titre, avec tout ce qui se passe dans cette sorte de mascarade et de destruction de la psychiatrie. C'était un jour d'été. Parler comme si de rien n'était? « Logiques institutionnelles et stratégie analytique », c'était le titre de l'année dernière... Alors est arrivé, d'une façon sournoise, un titre que je dois assumer, difficilement: « Pragmatisme et psychiatrie ». Une fois pris au piège de ce titre, j'espère qu'on va pouvoir en parler et que vous m'aiderez.

D'où vient ce titre-là? Ce n'est pas uniquement par souvenir littéraire. Ça fait très longtemps que je pense au mot « pragmatisme » sans trop savoir ce que c'est. Mais je me suis dit que c'est la suite de « Logiques institutionnelles et stratégie analytique ». Ce pragmatisme, ce n'est pas le « pragmatique ».

J'y pensais donc depuis longtemps. Peut-être pour essayer de spécifier le champ dans lequel on est engagé, pour regrouper ce qui était « apparu » à la suite de rencontres un peu inattendues, comme cette notion de « sous-jacence » que j'avais développée déjà en 1958. Puis est arrivée, il y a quelques années – ça me semblait plus poétique et ça complétait la sous-jacence, l'humus, « l'horticulture institutionnelle! » – la notion « d'arrière-pays ». C'était pour essayer de définir, d'une façon plus précise, ce avec quoi on travaille dans le champ « psychiatrique ». Ce raisonnement pourrait s'appliquer à d'autres domaines aussi artificiels que la psychiatrie, comme la « pédagogie » par exemple, la vraie. Est-ce que, quand on rencontre quelqu'un, ce n'est pas quelque chose qui va être mis en résonance, repéré plus ou moins inconsciemment par l'autre? Il y a de la « connivence », des harmoniques. Tous ces termes ont été développés précédemment.

À quel niveau peut-on situer « l'arrière-pays » ? Par exemple, « étant petit... » ; ça peut avoir une certaine valeur, quand on dit « étant petit »... On travaille toujours avec ça, des choses qui ont été plus ou moins résolues. Je vais vous donner un tout petit exemple. Étant petit, quand j'avais quatre ans – c'était dans la banlieue de Paris –, j'allais à l'école maternelle, et je devais être le chouchou de la directrice. J'allais à l'école parce qu'il fallait aller à l'école. Un jour – ça devait être au mois de mai –, il faisait un temps magnifique, un ciel extraordinaire. Et l'après-midi, au moment de retourner à l'école, j'ai dit « non ». Tout le monde a été surpris, moi qui étais sage comme une image. Ça a été terrible, c'était un « non » absolu. On m'a demandé: « Mais pourquoi tu ne veux pas aller à l'école? ». J'ai dit: « Parce qu'il fait beau! »... C'est un arrière-pays, ça. J'ai le souvenir que j'ai dit « non » parce qu'il y avait un ciel bleu, magnifique: il faisait beau, et ça me semblait absurde d'aller m'enfermer à l'école.

J'ai plein de petits bouts d'arrière-pays que j'ai déjà racontés. D'abord, l'arrière-pays avec les copains d'enfance. C'était une banlieue près de la zone, très cosmopolite: il y avait des Italiens, des Maghrébins, des Polonais, des Espagnols... Cela donnait un climat particulier. Il peut se faire que c'est ça qui reste, que je le veuille ou non. Et quand

je rencontre quelqu'un, il y a peut-être un peu de cet arrière-pays qui est là; et ça se repère. Même des gens complètement dissociés, il y a un petit bout d'eux-mêmes qui dit: « Ah, je m'y reconnais ! ». Alors, est-ce que c'est de l'ordre du transfert? C'est de l'ordre de la résonance d'arrière-pays. Est-ce que c'est une « expérience » ? C'est quelque chose qui a eu lieu, certainement. Qu'est-ce que ça veut dire? Ça a dû s'inscrire un peu. La preuve, c'est encore là, que j'en parle, et peut-être que ça joue, même ici.

Vous vous souvenez peut-être que je vous avais dit que l'arrière-pays de Camus n'était pas le même que celui de Sartre. C'est peut-être pour ça qu'ils se sont chicanés au point de vue idéologique. Je ne reviens pas là-dessus. De même, l'arrière-pays de Georges Perec, Ménilmontant, c'est très différent de l'arrière-pays de Jacques Schotte. Je connais Jacques Schotte depuis quarante ans... L'arrière-pays de Jacques Schotte n'a certainement rien à voir avec l'arrière-pays de Georges Perec. Il fonctionne avec ça, Jacques Schotte, avec son arrière-pays. Bien sûr, on est condamné à être constamment dans son arrière-pays; il faut marcher un peu tout de même, il ne faut pas y rester. Sinon, ce serait une fixation infantile, névrotique ou autre.

Il y a encore autre chose que j'ai déjà évoqué pour situer ce avec quoi on travaille. Je me souviens que quand j'avais onze ans, j'étais dans la cour de l'école, à la « récré » ; tout le monde braille, court, c'est épouvantable! Ça criaille de partout, ça s'entend de très loin suivant la direction du vent. Et après la récré, on rentre en classe. Les instituteurs avaient tous une blouse grise (les élèves avaient une blouse noire) et un sifflet à roulettes, comme les flics. Et ils sifflaient et il fallait se mettre tous en rang et marquer le pas. Et là, je me suis un peu arrêté, une minute, méditatif. J'avais onze ans. On peut être méditatif à onze ans. Et puis j'ai regardé ça d'un œil neuf; j'ai regardé les instituteurs, j'ai entendu le sifflet à roulettes, et je me suis dit: « Je fais le vœu de n'être jamais aussi con que ces types-là ». Ça, ça fait partie de mon arrière-pays. Je ne sais pas si je suis aussi con ou pas, ça c'est un détail, mais je retiens cette sorte de mise à distance méditative.

Ensuite, il y a toute l'histoire de St Alban, Saumery, La Borde, et puis ça continue. Il y a quelque chose qui se dépose, là. On appelle ça « expérience vécue » ; ça sent les bonbons roses car c'est bien plus compliqué que ça. Il est certain qu'il y a tout ça qui est toujours là. On peut dire qu'on est pétri de choses comme ça. Quelle est votre formation? Je n'en sais rien ! Si on me disait: « Quelle est votre compétence ? » (au sens linguistico-sémantique du terme: compétence, performance...), je dirais que ma compétence, c'est d'avoir, à quatre ans, dit ça, à onze ans, dit ça. Après, La Borde, etc., j'en passe. C'est ça ma compétence. Est-ce que je peux exploiter ça?

Je vais vous donner un tout petit exemple concret, récent et éternel. Tous les vendredis, à La Borde, depuis plus de quarante ans, de quatre heures à cinq heures, l'après-midi, il y a une réunion du « comité d'accueil » (qui réunit plusieurs personnes. C'est resté un terme un petit peu vieillot. C'est une sorte d'assemblée générale, où on parle des activités, de ce qui s'est fait, de ce qui ne marche pas, avec le maximum de gens qui veulent bien venir, c'est-à-dire une majorité de ce qu'on appelle des « pensionnaires » ou des « malades », et quelques gens du « personnel », comme on dit). Je disais donc vendredi : « Et le bar ? »... (Le bar est situé au rez-de-chaussée qui est un lieu de passage, de rencontres. Et il y a un bar où on vend des boissons, du tabac, etc.). « Comment marche le bar ? ». Il faut dire qu'il y a eu des travaux de réfection. On avait déplacé les placards du bar et il fallait les mettre ailleurs. Je m'excuse, je rentre un peu dans le détail, vous verrez pourquoi. « Et le bar ? ». Je savais qu'il y avait un de ces foutoirs ! Personne ne répondait grand chose. Il n'y avait plus de comité bar, il n'y avait plus de programme d'emploi du temps, de prise en charge collective. Ça reposait sur un seul type, et en fin de compte, il y avait de la fauche, comme d'habitude. Ça ne marchait vraiment pas. Et j'ai dit: « Mais le bar, il est au rez-de-chaussée ! ». Alors, on a parlé du rez-de-chaussée.

Le rez-de-chaussée, c'est une question énorme... Depuis des années et des années, il y a une sorte de guerre, là, pour investir le rez-de-chaussée, pour qu'il soit un petit peu habitable, un peu vivant, qu'il y ait des ateliers, etc. Depuis quelques semaines, on sentait que ça s'étiolait, que ça avait une tendance à redevenir une sorte de lieu de va-et-vient asilaire, de long en large. Le lundi, on a fait une réunion des gens que ça intéressait de faire un comité rez-de-chaussée,

et ça prend, ça y est; sauf que lundi, de quatre à cinq, j'y suis allé, comme d'habitude, et il n'y avait personne. Alors, si on est parano, on se dit: « Ça y est, ils ont cru que c'était une fantaisie de ma part, mais il va oublier, donc on n'y vient pas ». Mais j'applique la « règle de l'autobus », la règle de Tosquelles: il y a la réunion de quatre à cinq; même s'il n'y a personne, j'emmène mes livres, je lis, je ferai la réunion tout seul; comme un conducteur d'autobus, même s'il est vide: on ne va tout de même pas supprimer la ligne pour autant. C'est ce que disait Tosquelles, à juste titre. Or, cette réunion, avec toujours ces bons arguments d'absence... Mais le vendredi qui précédait, on en avait parlé.

« Le rez-de-chaussée, ça marche? ». Grande découverte: « Mais le bar, c'est au rez-de-chaussée! ». Ça semble idiot de dire ça, c'est un pléonasme. Il faut dire que le bar, c'était vécu comme n'étant pas au rez-de-chaussée. Alors j'ai dit: « Il faut refaire le comité bar ». Il n'y a pas que moi qui ai dit ça. J'ai amplifié simplement. Mais dans le comité bar, il faut qu'il y ait des gens du rez-de-chaussée. Pourquoi? Parce que le rez-de-chaussée, c'est le bar; avec des souvenirs, dans la sous-jacence, qu'il y avait eu il y a très longtemps, mais ça s'est renouvelé, des petits groupes qui s'occupaient d'un certain secteur au rez-de-chaussée. C'était très propre...

Quand même, vraiment, j'ai de mauvais souvenirs, en particulier au moment des « régénérés » (au sens de Kierkegaard) de 1968, ceux qui avaient une idéologie « progressiste ». Les gens n'ont jamais été aussi dégueulasses. Ils n'avaient jamais eu un minimum d'imagination pour animer le rez-de-chaussée. Et quand ils bouffaient, ils nettoyaient juste le lieu de leur groupe. Il y avait de la bidoche par terre. Ils mangeaient avec les mains. Et là, ça remettait ça. Alors, j'ai dit: le bar souffre de la maladie occidentale, la maladie de la petite propriété. On a beau être progressiste ou pas, on y tient.

D'ailleurs, j'avais constaté depuis toujours que parmi des gens très évolués... J'en connais actuellement qui ont des procès de voisinage dans leur petite propriété parce qu'il y a une barrière, etc. Il y a des procès à n'en pas finir. Pourtant, ce sont des types très calés, psychanalysés, et tout ce qu'on voudra! Ils ont des procès de propriété. On sait bien que le « moi », c'est une concrétion millénaire d'appartenance à la petite propriété. Vous savez que le moi occidental n'est pas le même que le moi vietnamien ou le moi africain! Donc, la petite propriété, ça doit être très profond. C'est même en deçà, en dessous de la sous-jacence, ça doit être aussi profond que le pétrole. Il y avait donc des réactions moïques. Mais je ne veux pas faire ce discours-là au comité d'accueil, et je redis: « Vous savez que le bar, il est au rez-de-chaussée ». Alors si je le dis comme ça, c'est comme on dit « Le petit chat est mort », de cinquante façons différentes. Ça peut être comme le dit Austin, marquer la différence entre le « constatif » et le « performatif ». On va revenir là-dessus.

Je peux donc dire, en variant le ton: « Le bar est au rez-de-chaussée ». Mais si dans le contexte que je viens de situer, de la réunion du rez-de-chaussée, de bien d'autres réunions, et de l'histoire (parce que le contexte est aussi bien dans l'histoire, avec, comme le dit Horace Torrubia, qu'il ne faut pas que j'oublie « les connaissances collatérales » qu'on peut en avoir), si je dis: « Le bar est au rez-de-chaussée », c'est très différent. On passe du constatif au performatif (« Quand dire, c'est faire »). Le performatif, c'est quand on dit et que ça sert à quelque chose. Tandis que le constatif, on ne fait en première approximation que constater. C'est très intéressant d'user des différentes variétés de performatif. Quand on a dit: « Le bar est au rez-de-chaussée », il en est résulté qu'il y a eu un comité « bar-rez-de-chaussée », quelques jours après. Et pourtant, je n'avais pas dit: « Il faut faire un comité ». Il faut simplement souligner d'une façon non pas impérative mais performative; mais à condition qu'il y ait de la connaissance collatérale, c'est-à-dire des gens qui savent de quoi on parle. Mais en plus, il y avait un courant « On va remettre le bar... ». Quelqu'un a dit: « Pour les boissons, ça serait peut-être aussi bien de mettre un distributeur ». Là, il y a eu une réaction générale. Alors, j'ai dit: « Comme les distributeurs dans "Navarro" qui ne marchent jamais! ». D'autres ont dit: « Ça éviterait la fauche ». Est-ce que c'est évident? Parce qu'ils partiraient peut-être avec le distributeur entier!...

Un distributeur!... C'est une déviation idéologique complète, de mettre un distributeur. Parce que ce qui compte, ce n'est pas le bar en soi, mais le bar en tant qu'instrument de psychothérapie. Le psychothérapeute, c'est le bar. C'est simplement pour permettre à des types qui sont complètement paumés (à condition que le comité bar fonctionne, qu'il

y ait toute une liste de gens qui soient responsables de telle heure à telle heure), de rencontrer d'autres types en disant: « Qu'est-ce que tu veux ? ». Et puis il y a de la fauche : qui a fauché ? Ça entretient l'amitié !

Alors, s'il y a un distributeur, toute cette dimension psychothérapique va disparaître. On m'a dit: « Mais si, il y aura un responsable du distributeur ». Je leur ai dit : « Foutez-moi la paix avec le distributeur ! ». Donc, ça a été rayé. Du fait qu'il n'y avait pas de comité bar; j'ai entendu dire par des gens du « personnel » : « On va s'occuper du ravitaillement »... Mais c'est au club de le faire. Les malades ne sont pas interdits, ils sont responsables, ils sont plus malins, souvent, pour aller discuter les prix, pour alimenter les stocks. Donc, il y avait là une déviation dangereuse: distributeur, irresponsabilité, etc. Il faudrait développer ça bien plus. C'est simplement une indication. Qu'est-ce qui me permet de dire que c'est important qu'au bar, il n'y ait pas de distributeur ? Et que le rez-de-chaussée s'occupe également du bar ? On peut très bien me répondre : « Mais enfin, ce n'est pas évident ! ». Par exemple, dans beaucoup d'hôpitaux, les cafétérias ne sont pas tenues par les malades; c'est un infirmier détaché qui est responsable, et, en fin de compte, il n'y a pas d'histoires; il y a peut-être moins de vol, je n'en sais rien...

Pourquoi ce parti-pris ? C'est la question que je pose. Ça, c'est un tout petit exemple mais il y en a plein. Dans l'organisation même de la vie collective, quotidienne, il y a des décisions qui sont le résultat de tout un processus décisoire. « C'est ça qu'il faut » ou alors « Non, pas ça ». Qu'est-ce qui nous permet de dire ça ? Je pense que ceci est une entrée dans le pragmatisme. Je ne vais pas revenir sur le mot « décision », dont j'avais parlé ici pendant un an il y a longtemps, précisant qu'il ne s'agit pas de se prendre pour une espèce de paranoïaque, un « décideur » comme on entend dire actuellement. Le décideur n'est souvent que le résultat de tout un processus long, collectif, de ce que j'avais appelé « la fonction décisoire ».

La fonction décisoire, c'est ce qui permet de choisir, pas à n'importe quel moment, mais au moment opportun, pour reprendre les termes antiques. À quel moment intervient le *Kaïros*, le moment opportun, qui peut justement tout changer, faire bifurquer les événements simplement en appuyant discrètement le petit doigt sur le plateau de la balance. Mais cette fonction décisoire, qu'est-ce qui la justifie ? Il y a cette dimension de justification. Il faudrait y revenir pendant l'année. Qu'est-ce qui justifie que je dise : « Non, il ne faut pas de distributeur de boissons ? ». Ça peut sembler bizarre de corréler *Kaïros* et le coca-cola ! Qu'est-ce qui justifie ça ? J'ai beau souligner ce que dit Tosquelles des rapports complémentaires, des rencontres, des échanges matériels, du bar, des échanges de toutes sortes, affectifs et autres. On le sait par cœur, tout ça. Mais au moment opportun, qu'est-ce qui justifie que je dise : « C'est maintenant, il ne faut pas attendre ». Parce que si j'attends, il faudra encore attendre des années. Il y a des moments opportuns, un petit peu comme si un petit chat n'apprend pas à chasser des souris dans les premiers mois, on pourra lui mettre plus tard une souris sous le nez, il s'en foutra complètement. C'est du même ordre. Il y a des moments qu'il ne faut pas louper. C'est ce qu'on appelle la « stratégie analytique ».

Quelle est donc la justification ? Ce terme de « justification » est un terme très difficile. Il faudrait en faire l'historique. C'est un terme juridique, plus ou moins; mais philosophiquement et historiquement parlant, il y a eu une grande discussion, paraît-il, un reproche que Hegel a développé pour critiquer *La Critique de la raison pure* de Kant, à partir du terme « justification ». C'est un terme qui est en corrélation avec le verbe *sollen*, « devoir », au sens éthique du terme. Ce serait très intéressant de suivre ce que Hegel disait de Kant à propos de *sollen*... Mais sans aller jusque-là, on peut se demander qu'est-ce qui justifie le fait qu'à un certain moment, je dise: « Non, il ne faut pas de distributeur automatique ! ». Appeler Hegel à la rescousse pour un distributeur, ça semble bizarre...

Autrement dit, il y a là une distinction à faire entre certains jugements : des jugements objectifs, au sens traditionnel du terme, et des jugements de valeur ou des jugements d'opinions. Dans le fait de dire: « Non, il ne faut pas ça ! », il y a, à l'arrière-plan, cette dimension psychothérapique de la rencontre au bar; il y a une sorte de saut logique qui me permet de donner les éléments de justification de cette sorte de décision. Je vais revenir là-dessus. Je laisse ça exprès dans le flou.

Il y avait quelque chose qui m'avait donc semblé important, pour introduire ce qu'on peut appeler «le pragmatisme». Dans la pratique, souvent, ce qui apparaît, dans la conversation, ou dans les décisions qu'on peut prendre dans les réunions de toutes sortes, on doit remarquer que ce qu'on dit peut avoir une certaine importance ou non. Ça peut se rapprocher de la distinction de Lacan, tout à fait au début de ses séminaires, entre «parole vide» et «parole pleine». Il est certain que pour qu'il puisse y avoir quelque chose qui soit dit, il faut que ça puisse être entendu. Mais pour que ça puisse être entendu, il faut qu'il y ait une certaine consistance, une consistance imaginaire. C'est-à-dire qu'on puisse parler de choses qui ne portent pas à conséquence apparemment. Je me souviens d'un des premiers articles qu'avait écrit Félix Guattari, dans le premier numéro du *Bulletin du personnel inter-clinique* (il n'y a eu que trois numéros en quarante ans), en 1957. Il avait intitulé son article «Le SCAJ ou éloge de la parole vide». On avait remarqué qu'au début de l'après-midi, les gens ont tendance à ne pas savoir quoi faire. Alors, il s'agissait de réunir, tous les jours, tous ceux qui le voulaient bien, pour dire: «Voilà, qu'est-ce qu'on fait aujourd'hui? Qu'est-ce qu'il y a comme activités?». Un petit peu la criée à l'arrivée des poissons dans les ports. Mais ce n'était même pas ça, c'était un espèce de brouhaha; et il faisait l'éloge de la parole vide. C'était en fin de compte une sorte d'ambiance légère. Et sur ce fond-là, pouvaient se détacher quelques motifs qui avaient une dimension d'efficacité (le SCAJ veut dire: «Sous-commission d'animation de la journée).

Je pense qu'il ne faut jamais oublier ça, parce que si on est trop obsessionnel, on a tendance à vouloir supprimer la parole vide, qu'il faut que tout soit bien en place, etc. Et ça devient inaudible. On sait bien que dans les messages, pour que ça soit audible, il est recommandé qu'il y ait un certain pourcentage de redondance. S'il n'y a pas de redondance, on ne comprend rien, il me semble. Mais c'est difficile de mesurer cette proportion. Il y a des gens qui ont tendance à avoir une redondance nulle. Dans les Congrès, on entend ça. Des types se mettent à lire un truc bien foutu, etc., mais c'est l'équivalence d'une redondance nulle, on n'entend rien. Il ne faut pas lire son exposé. Il faut dire n'importe quoi, comme j'essaye de faire. Même dans cette redondance que je donne là, il y a peut-être un truc qui va se détacher.

Or, ce qui se détache là, il me semble que c'est – il faudra revenir là-dessus – une dimension de ce qu'Austin appelle le «performatif», mais dans un sens bien plus large que ce qu'on a l'habitude de dire. On laisse ça en suspens. Le performatif, me semble-t-il, c'est une voie d'entrée dans la question du pragmatisme.

Maintenant, le pragmatisme, vous pouvez lire beaucoup de choses là-dessus. Il y a un petit livre de Claudine Tiercelin[1], discuté, discutable, qui s'appelle *Peirce et le pragmatisme*. Je crois que c'est intéressant de le lire très en détail. Il n'y a pas tellement de redondance, peut-être pas assez. Alors, il faut le lire plusieurs fois pour qu'on donne de la redondance soi-même. Mais alors pour le pragmatisme, elle fait une distinction. C'est mal vu quand on dit: «Oui, il est pragmatique, ce type-là». Ça peut être interprété de toutes sortes de façons. On dit aussi: «C'est un bon vivant, il est pragmatique!». Ce n'est pas dans ce sens-là, dans cette forme d'hédonisme au sens de William James. Elle en parle beaucoup. Mais Peirce était irrité du fait qu'on le confonde avec l'École des pragmatistes. C'est pour ça qu'il a inventé ce mot bizarre: «Je fais du pragmaticisme». J'aurais donc pu dire: «Pragmaticisme et psychiatrie», mais ça aurait sonné bizarre. Alors, je garde «pragmatisme», mais en pensant à «pragmaticisme».

La difficulté, c'est que quand vous êtes dans votre travail, tous les jours, avec toute une histoire, des arrière-pays, des sous-jacences, des expériences, si l'on dit: «Ah, ce type-là, il a de l'expérience!», il faut se méfier. Ça ne veut pas dire grand-chose. L'arrière-pays, c'est autre chose. C'est là qu'on rejoint Peirce, Michel Balat et d'autres: c'est avec ça qu'on va pouvoir faire des hypothèses de travail. Et ce qu'on va essayer de mettre en place, par exemple le comité bar, ou alors un traitement extraordinaire, ce sont des hypothèses, et si on les pose, c'est qu'on y croit. C'est aussi bête que ça. Parce que si vous faites une hypothèse pratique, concrète, comme ça, et que vous n'y croyez pas (ça demanderait de définir le statut de la croyance...), si vous n'y croyez pas, ou bien vous êtes un peu demeuré, ou vous êtes pervers: «Je mets en place quelque chose, mais je ne crois pas du tout à ce que je mets en place». À moins que ça soit une

1. C. Tiercelin, *C.S. Peirce et le pragmatisme*, Paris, P.U.F., coll. «Philosophies», 1993.

astuce, parce que si je dis que j'y crois, peut-être vont-ils penser justement que parce que j'y crois, on ne va pas le faire. C'est souvent comme ça. Si on dit: « Vous savez, je m'en fous qu'il y ait un comité bar ou pas, c'est pareil! », à ce moment-là, il y en aura peut-être un. Mais ça, ce sont des subtilités stratégiques. Mais, en général, au fond de soi-même, si je fais une hypothèse: « Il faut le comité bar », c'est que j'y crois. À quoi? Que ça entre dans une dimension de psychothérapie institutionnelle en rapport avec d'autres trucs, que ça peut amener des rencontres, et que ça va dans la dimension idéologique, au sens noble du terme, de ce qu'on est en train de faire. Il n'y a pas de trahison.

Il me semble là qu'on est dans le domaine des hypothèses abductives, des inférences abductives. Mais on voit bien que pour faire des inférences ou des hypothèses abductives, il faut y être. Ça veut dire qu'on va mettre tout en marche pour que ça puisse se faire et que ça puisse vérifier, à la longue, un accord avec le principe de base; à tel point que, même sur ce fond-là, quelqu'un peut très bien dire: « Voilà, on va faire un comité bibliothèque », etc., et, en fin de compte, passer à une étape qu'on pourrait dire « scientifique », au sens traditionnel du terme. C'est-à-dire qu'on va faire une logique abductive à partir des éléments amenés par ce qui est en train de se faire et construire quelque chose qu'on pourra vérifier. Et on pourra faire après une logique déductive pour essayer d'analyser ce qui a marché, etc., et qui peut, en effet, nous servir par la suite. Autrement dit, entrer dans une logique un peu plus universalisante, dans une logique du général en fin de compte, qu'il faudrait bien voir de plus près.

J'en reste à dire qu'un des éléments peut-être de ce qu'on peut appeler « le pragmatisme », ce serait de se servir de ce qu'on est actuellement, c'est-à-dire de toute son histoire, de ses arrière-pays, de ses « expériences », etc., pour en faire quelque chose. C'est toujours comme ça que j'ai pensé le pragmatisme, avant même de lire n'importe quoi là-dessus. Je me disais: « Je suis pragmatiste ». Là-dessus, j'ai essayé de voir ce que ça voulait dire. Alors, j'ai regardé, par exemple, dans un livre de logique, dans la Pleiade; je ne me suis pas reconnu du tout. Ils confondent « pragmatique » et « pragmatisme »? Je ne me suis pas reconnu et je n'y ai rien compris. Il n'y a pas de redondance là-dedans. J'ai encore relu ça cet été pour me dire: qu'est-ce que c'est que le pragmatisme? Mais au bout d'un quart d'heure, j'ai arrêté, parce que je savais encore moins après qu'avant. Alors, j'ai mis ça de côté. Et puis j'ai pensé: « Pourquoi est-ce que je me dis « pragmatiste »? ». Mais à cause de ça! C'est-à-dire que je ne veux pas « appliquer » des théorèmes ou des recettes. Par exemple, c'est souvent qu'on entend ceci: « J'ai compris, c'est bien, il faut faire des comités, je vais organiser mon hôpital, il faut faire des réunions, etc. ». Ce n'est pas évident non plus. Il faut que les gens se connaissent un peu. Donc, on fait des réunions, des comités... Six mois après, on nous relate qu'ils ont essayé de faire des réunions, mais que « les gens venaient parce que je leur disais de venir. J'étais là et personne ne parlait... ». « Vraiment ça ne marche pas. Votre truc, les réunions, ce n'est pas vrai ». On est lassé de dire: « Mais enfin, comment c'était vos réunions? Il y avait un président de séance? » – « Oui, oui, j'étais le président de séance, c'était très hétérogène ». C'est un mot d'ordre en psychothérapie institutionnelle, il faut qu'il y ait des infirmiers, des cuisiniers, le directeur, les médecins, les psychologues, etc. « Et tout le monde fermait sa gueule sauf un ou deux ». Bien sûr que si l'infirmier se met à parler, il se dit: « Je ne vais pas dire des conneries devant l'infirmier général ou le surveillant, il va me retirer des points à la fin de l'année! ». C'est donc tout un travail; ça nécessite un changement, une mise en question. Pour que la réunion puisse fonctionner, il faut une remise en question de la hiérarchie! « Bon, je reviendrai dans six mois ». Mais la hiérarchie, ça ne se bouscule pas comme ça! On en parlait avec Torrubia une fois. Torrubia disait: « On arrive dans un hôpital, la hiérarchie est toujours installée. On a beau venir avec ses bonnes idées de performatif ou de pragmatisme ou de logique du vague et autres, les gens sont là et ils vous regardent!... Mais j'ai trouvé le truc, au bout de quelques semaines: c'est d'aller prendre le café avec les infirmiers et me faire bien voir, ne pas avoir l'air du médecin-chef, aller prendre le café par hasard... ».

Il y a donc là quelque chose qu'il faut essayer d'éclaircir. C'est pourquoi j'ai toujours pensé (ce sont peut-être des préjugés) que le pragmatisme est inséparable de la dialectique. On n'en parle pas. Ce n'est pas son domaine, la dialectique. Mais le pragmatisme sans dialectique, ça me fait un peu froid dans le dos!

Mais alors, quand quelqu'un dit quelque chose dans une réunion, il faut essayer de repérer à quel niveau d'énonciation ça se situe. De quoi parle-t-il? Ce n'est pas facile, il faut que ce soit modulé, dans le « tonal », dans la prosodie, accentuer ça comme on disait tout à l'heure, suivant le ton, suivant la séquence, suivant le contexte. Ça peut rester simplement constatif, une réunion d'information du service: « Ce matin, un monsieur a été admis, il criait, il ne criait pas, on lui a fait une piqûre, après il dormait ». C'est du constatif pur. Mais le constatif peut être plus riche que ça. « Il avait de la barbe et sa femme l'accompagnait ». Ça reste constatif, mais est-ce que c'est utile à quelque chose? C'est peut-être utile pour remplir un questionnaire, le constatif, pour que ça passe aux machines: son âge, comment il était, qu'est-ce qu'il prenait comme médicaments? etc. Mais est-ce que ça a une valeur thérapeutique? C'est un préjugé, ça! Tout n'est pas thérapeutique. Là-dessus, on ressort les principes de base de la soi-disant psychothérapie institutionnelle: du fait que tu es là, rien que de te voir, c'est thérapeutique! Mais, si tu as la gueule de travers, ça doit avoir un effet performatif sur le type qui est là. S'il voit par exemple un type qui lui sourit, c'est très différent. Il n'y a pas besoin d'être en psychiatrie pour ça! Dans les hôpitaux, l'accueil, il faut voir ce que c'est parfois!: « Passez à côté, attendez! », et au bout de trois heures, « vous repasserez demain! ». Ça peut avoir une action quand même. En sortant, le type va passer sous l'autobus, ce sera plus court! La fonction d'accueil, c'est une donnée de base de la psychothérapie dite institutionnelle (dans la fonction d'accueil, il y a forcément du performatif).

Par exemple, on entend quelqu'un qui hurle depuis un certain temps, et qui se met à crier de plus belle. « On le connaît bien, il remet ça, il commence à m'emmerder, ce type-là! ». S'il nous voit avec cette gueule, ça va déclencher une de ces furies, et ça va se terminer par un pugilat! Je me dis: « Vraiment il m'emmerde ce type-là, il y en a marre! ». Il vaut mieux à ce moment-là casser une règle, et dire: « Entrez donc, asseyez-vous! ». Le type est tellement surpris que ça change. Donc, il y a une action, il y a du performatif là-dedans. Je dis quelque chose et ça fait quelque chose. Dire, ce n'est pas simplement parler. Dire, c'est aussi bien se montrer. C'est un tas de choses comme ça: « Asseyez-vous, il fait chaud, il fait froid », c'est-à-dire des trucs redondants; et à ce moment-là, ça joue, il y a une fonction. Et cette fonction-là, c'est déjà un début de pragmaticisme, au sens où cela s'appuie sur une possibilité qui peut rester inexploitée. Si on sort du bureau en étant furieux, eh bien on aura beau avoir été psychanalysé pendant cinquante ans, ça ne sert pas à grand-chose. J'ai vu des grands psychanalystes dans un état alarmant, et pourtant, ça faisait soixante ans qu'ils faisaient de la psychanalyse! Cela se passe à un niveau bien plus profond, l'arrière-pays de je ne sais quoi: celui-là, qu'il gueule ou non, qu'est-ce que ça peut faire, après tout, il ne faut pas avoir de préjugés! « Et entrez donc! ». Et même trois d'un coup, des fois, ça marche mieux.

Or, tous ces raisonnements-là, on ne peut pas dire que ce sont des calculs d'induction, de logique inductive. « Si j'en mets trois d'un coup, ça marchera mieux! ». C'est idiot parce que si je dis ça, ça ne marchera pas! Parce que je serais dans une disposition d'esprit calculatrice. Et ça, le type va le sentir tout de suite. « Quelle expérience il veut faire avec ces deux autres mirlitons, cette espèce de salaud? ». Mais: « Pourquoi pas, tiens, vous êtes trois ». C'est très différent. Là, on est en pleine logique abductive; on peut essayer d'élaborer quelque chose.

Il me semble que dans le pragmatisme, on est au niveau de ce que Peirce appelle « la logique du vague ». Et la logique du vague, bien sûr que c'est vague, mais c'est extrêmement précis. C'est ce qui tient compte, justement, qu'il n'y a pas de totalisation. Dans n'importe quelle logique, pour croire qu'il y a de la totalisation, il faut être soit du gouvernement, soit paraphrène. Parfois, on va totaliser des trucs: « J'ai trouvé le coupable! », et le lendemain, ça rebondit d'un autre côté. C'est drôle, si on peut dire, mais c'est terrible. Il n'y a pas de totalisation.

Je crois qu'on peut saisir tous les détails, etc., avoir une maîtrise de la situation, car la logique du vague n'est pas indéterminée. Claudine Tiercelin parle d'indétermination partielle. Michel Balat parle plutôt d'un « indéfini ». Ce n'est pas la même chose. Et c'est dans l'indéfinition même de ce qu'on fait qu'il peut y avoir une ouverture, une sorte de liberté, la liberté de profiter de ce qu'on est, comme on est, avec son arrière-pays, pas forcément avec ses

diplômes. Et ce n'est pas avec des diplômes que vous travaillez, ni avec des « expériences ». C'est à un niveau d'une stratégie concrète qui va se faire à partir du pathique. J'ai parlé maintes et maintes fois du pathique. La « justification » dont je parlais tout à l'heure tourne autour d'un verbe pathique: *sollen*, lequel inscrit une dimension éthique. *Sollen*, c'est le verbe fondamental de Freud: « Là où ça fut, je dois advenir ». On doit, non par nécessité, mais plutôt dans une dimension juridique, au sens noble du terme (juridiction interne de soi-même qui justifie pourquoi on est là), alors, en tant que psychothérapeute, on doit pouvoir accueillir autrui avec ce qu'on est.

Ça serait intéressant que vous puissiez lire le numéro de *Critique* d'octobre 1981, n° 413: « Vingt ans de pensée allemande ». Il y a des articles remarquables, entre autres celui de Hans Georg Gadamer. Et un autre de Karl Otto Apel. Le dernier article, d'un auteur allemand, Garbis Kortian, qui travaillait à l'Université de Montréal, est intitulé: « De quel droit? ». J'en avais déjà parlé il y a longtemps. Il commence par une citation de Walter Benjamin:

> *C'est dans la relation qu'elle instaure avec Kant que la philosophie remplira sa tâche : faire connaître les sentiments les plus profonds qu'elle extrait de l'époque et du pressentiment qu'elle a d'un grand avenir à partir de cette relation même. Car Kant appartient à ces philosophes pour qui ce qui compte, ce n'est pas tellement l'ampleur et la profondeur de la connaissance, mais surtout sa justification.*

Voilà le mot! Il commence donc son article comme ça, très serré, mais avec suffisamment de redondance pour que l'on comprenne; et il arrive à une critique de ce *sollen* de justification, qui me semble une base pour étayer pourquoi j'employais le mot « justification ».

D'autre part, comme introduction à ce que j'essaye de dire, je vous recommande des articles plus récents, toujours dans la revue *Critique* (le numéro double de janvier-février 1995 [572-573]), celui de Sandra Laugier: « Dire et vouloir dire ». C'est très incisif et d'une grande rigueur. Elle remet en valeur quelqu'un qui a été plutôt refoulé dans l'*intelligentsia* contemporaine: J.L. Austin, en particulier à partir d'un livre ancien qui a été plus ou moins bien traduit: *Quand dire, c'est faire*; et un autre plus récent: *Écrits philosophiques*. Dedans, il y a des choses qui sont extrêmement importantes. J'en ai parlé à La Borde il y a quinze jours. Quand on parle du performatif, on peut se référer à ça, avec toutes les nuances qu'il peut y avoir autour.

Il y a un autre article qui m'avait semblé intéressant: une présentation, par Jean-Pierre Cometti, d'un livre de 1992 d'Umberto Eco: *Les Limites de l'interprétation*. C'est très bien présenté, sous le titre: « L'intention du texte ou les figues de l'évêque Wilkins ». Ça me semble très utile de lire ces choses-là.

D'autre part, il me semble très important de mieux articuler la « logique du vague » et la logique de l'abduction. Il faudrait que Michel Balat nous précise où on peut trouver son texte: « Assumer l'abduction »; et les relations entre logique du vague et logique du général. Ceci nous permettrait d'introduire plus finement le problème du pragmatisme.

Par exemple, dans l'article de Sandra Laugier, la première partie situe le travail d'Austin, et donc tout ce qui le précède. À souligner en particulier une étude d'A. Gibbard[2] qui reprend également ce qui est en cours dans une sorte de sortie de la logique par Ogden et Richard[3], pour voir que ce qui était en question souvent dans la logique classique, c'était une logique objective. Ce qui correspond à quelque chose qui existe là: « Je te dis ça, c'est vrai! » – « Non, c'est pas vrai! », comme les mômes. Ça, c'est de la logique formelle! Mais dans la subtilité de la vie quotidienne, c'est-à-dire tous les emmerdements, toutes les bassesses, toutes les tromperies, toutes les hypocrisies, ça se joue à un autre niveau, qui n'est pas celui de l'objectif. Ce qui est à la base même de ce qui va nous décider, dans une sorte d'appréciation de ce qui se passe, c'est ce que Gibbard regroupe sous forme de « blâme ». Il en arrive à ces deux notions: c'est blâmable ou bien ça va; il y a de l'approbation ou du blâme. Ça semble au début un peu bizarre de répartir les choses comme ça. Mais quand on parle, c'est comme ça: c'est blâmable ou on est d'accord. Est-ce que, à ce moment-là, c'est vrai ce qu'on dit? Ce qui est en question, c'est la logique dans laquelle il y a de la vérité; mais la vérité, ce n'est justement pas l'adéquation à l'objet. Or, on fonctionne comme ça: « Il y a un

2. A. Gibbard, *Wise Choices, Apt Feelings. A Theory of Normative Judgment*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1990.
3. C. Odgen et I. Richard, *The Meaning of Meaning*, Londres, Routledge, 1923.

magnétophone sur le bureau ? ». « Bien sûr, regarde, tiens, il est là ! ». Ça avance à quoi ? On a bien vu qu'il y avait un magnétophone sur le bureau ! Alors bien sûr, tu voulais dire qu'il n'y était pas, eh bien il y est... D'accord, mais c'est à un autre niveau que ça se passe. Et en même temps, on a un certain sentiment: « C'est vrai, ce qu'il dit ». Il faut trouver un autre mot. L'autre mot, en allemand, ce n'est pas facile: *Wahrhaftigkeit.* On pourrait traduire ça par la « véracité » ou par la « véridicité », c'est peut-être mieux. Mais qu'est-ce qui fait que c'est véridique? C'est un problème terrible. Qu'est-ce qui fait que c'est vrai, quand j'ai dit qu'il ne fallait pas de distributeur automatique? Est-ce qu'on va appliquer la logique formelle, là?

Quand Lacan dit, dans le séminaire sur le *Semblant*: « L'interprétation déchaîne la vérité », il faudrait s'entendre. Quelle vérité ? De quoi il parle ? Ça ne serait pas plutôt de la véridicité? C'est-à-dire en accord avec un certain sens? Et ce qu'arrive à dire Austin, c'est que le sens n'existe pas. Comme je le dis toujours, il n'y a pas d'état de choses en soi. De même, il n'y a pas de sens en soi. Ça se construit. Austin dit même que le sens, c'est une formation institutionnelle. Mais à ce moment-là, comment faire pour que ce qu'on dit ait du sens? On peut dire: ça a de la véracité. Pourquoi ? Il faut qu'il y ait une espèce d'accord. Quel genre d'accord? Accord communautaire, consensus « communautaire », ce mot horrible ? Il peut y avoir un consensus avec des élections: 99% de voix pour ! Approuvé ! Il n'y a pas de blâme. Mais là, c'est un terme repris par Austin, qui est intéressant, le « consensus d'un groupe ». Est-ce qu'il y a un groupe ici suffisamment bien informé pour qu'il puisse y avoir un accord pour dire: « Non, il ne faut pas que ce soit un distributeur automatique ». Vous êtes pour ? Là-dessus, on pourrait dire: « On va voter ! ». Alors là, c'est foutu; ils en sont encore à la logique formelle !... Parce que dans le vote, c'est « oui, non ». Mais c'est ni oui, ni non. C'est beaucoup plus que ça. Ça prête à conséquence.

Il me semble que le pragmatisme, ça prête à conséquence. Je me souviens qu'ici même, en 1966-67, on s'était dit: « Chaque mois, il y a un type qui va faire un discours». Ça a été respecté. Il y a eu Ayme, Rappard, Tosquelles, etc. Et moi, en janvier 1967, j'avais fait un discours improvisé sur: « Acting-out, passage à l'acte, transfert ». Je venais d'écouter un séminaire de Lacan. Il avait fait tout un truc sur « prêter à conséquence ». Alors, j'avais isolé cette phrase qui me semble extraordinaire: « Ça prête à conséquence ». J'avais même dit: « Est-ce que de venir ici, avec les risques que ça suppose maintenant, est-ce que ça prête à conséquence? ». « Oui, ça prête à conséquence ! ». Si ce qu'on fait prête à conséquence, c'est là qu'il faut commencer à dire: « Mais quelle en est la justification ?». Qu'est-ce qu'il y a au bout de la justification? Est-ce qu'il y a une finalité? Est-ce que c'est un interprétant final ou je ne sais quoi? Il y a toujours un infini par derrière... Ou bien: est-ce qu'il y a un but? Est-ce que c'est en accord avec une doctrine? C'est quoi, une doctrine ? Est-ce que ça existe ? J'aurais vite fait de dire: il n'y a pas de doctrine en soi, parce qu'on sait bien où ça mène ! On sait bien que Lacan n'était pas lacanien, heureusement! Parce que s'il avait été lacanien, il n'aurait pas été Lacan. Il n'aurait jamais existé. De même, Marx pouvait dire: « Je ne suis pas marxiste »... (Oury, ça fait « ourien » !). Il faut se méfier des doctrines, des accords: « Comment, tu es pour la liberté de circulation, tu es pour le bar, pour ceci, et pour le sens commun ! ». Dans quel sens parlez-vous du sens commun? Au sens de Locke ? C'est vieux ! Ou bien au sens de Blankenburg ? Ce n'est pas évident du tout ! Mais on croit que c'est évident. Quand quelqu'un te dit: « Je vais t'expliquer quelque chose... ». « Mais c'est évident ! ». C'est là qu'il faut commencer à chercher. C'est un signal. Si c'est évident, il faut faire gaffe parce qu'il y a quelque chose là-dessous: il y a soit une séduction mal foutue, sous-jacente, soit un type qui veut se foutre de ta gueule! Ce n'est pas si évident que ça ! « Pourquoi tu dis que ce n'est pas évident ? ». Si on en reste là, on est parano ! Mais il faut obéir à une logique du vague qu'il faudrait concrétiser dans ce qu'on fait. C'est la logique de la vie quotidienne, au fond. C'est justement ce qui n'existe pas, ce qu'il y a de plus rare. C'est ce que je dis toujours à propos du sens: qu'est-ce qui peut permettre justement de le déchiffrer? Comme on déchiffre une partition ? Et avec quoi tu vas déchiffrer ça ? C'est là qu'il faut avoir, non pas des idées, mais une disposition, ce que j'appelle « une disposition pragmatique », c'est-à-dire de savoir profiter de quelque chose qui s'est passé, et qui peut être en résonance avec ça.

Ce que je dis là, ça peut paraître complètement fada, mais c'est ce qui est justement empêché. Et c'est peut-être pour ça que je ne voulais rien dire. J'en ai marre parce que j'ai dit « Pragmatisme et psychiatrie » ; parce que la vraie psychiatrie n'existe pas. Il n'y a pas de psychiatrie en soi, ce n'est pas vrai. Ça doit se construire. Mais ça ne peut plus se construire, parce que tout est fait pour empêcher la logique du vague, pour empêcher le pragmatisme, pour empêcher les initiatives, pour empêcher un tas de trucs. Si vous dites : mon arrière-pays, quand j'étais petit, quand j'avais quatre ans, je ne suis pas venu à l'école parce qu'il faisait beau : « Arriération affective ! Fixation, névrose je ne sais quoi ! Rien à foutre, c'est chronique ! Si tu dis ça à ton âge, c'est que c'est foutu parce qu'après tant de temps d'analyse, ça ne va pas, il est même trop tard pour en commencer une autre ! ». D'accord ! La logique formelle est là !

Par exemple, notre ami Jacques Schotte, que je connais depuis exactement 1957, «ça fait longtemps qu'on se fréquente », comme on dit. Quand Jacques Schotte a parlé à Lille – il a parlé la dernière matinée, dans la réunion des Croix-Marine à Lille –, c'était intéressant parce que le nouveau président (heureusement qu'il y avait un nouveau président !) a dit : « J'ai pensé que pour la dernière matinée, au lieu qu'il y ait un compte rendu des différents groupes de travail, des différents ateliers (quand il y a six ou huit ateliers, on s'emmerdait tellement, le dernier jour, qu'on mélangeait l'ordre : au lieu de dire : "Atelier 1, atelier 2, atelier 3", on mélangeait : "Atelier 3 ! Atelier 6 ! Atelier 1 à la fin !" ; c'était une petite variation très efficace), il n'y en aura pas. Ce sera Jacques Schotte qui fera la synthèse finale ». Il a parlé pendant deux heures... extraordinaires. Pour remplacer quoi?... Dans beaucoup de congrès, maintenant, c'est obligatoire, parce que la science le veut, on distribue des questionnaires, et on doit noter sur le questionnaire, de zéro à vingt, ce qu'on pense des différents exposés qui ont été faits pendant le congrès. Et au lieu de réfléchir pendant une demi-journée, on passe une demi-journée à remplir les questionnaires. Schotte a parlé. Si on n'a rien compris, on met 5/20. Si on est enthousiaste, on met 19/20, etc. Et ça, scientifiquement, ça passe... « Voilà, le congrès était très intéressant ». Les journalistes scientifiques disent : « il y avait tant de notes ». Le congrès des psychiatres publics qui a suivi devait être très intéressant. Schotte m'a dit: « Je dois venir parler aux psychiatres publics, mais ça m'embarrasse parce qu'il y a cent une communications en deux jours ! ». Il disait : « C'est bizarre, il faut que je fasse la synthèse de ça ! ». J'ai eu les prémisses de Schotte, là ! Cent une communications, comment les noter ! Alors, j'ai appris qu'il a fait un discours final.

Alors ça, cette logique-là de noter les trucs, ça empêche la manifestation de la sous-jacence, de l'arrière-pays, et d'être dans le pragmatisme. Or, si on dit que le pragmatisme, c'est l'élément logique qui est en question dans ce qu'on fait, c'est que ce qu'on fait est impossible. C'est pour ça que je ne voulais pas en parler. Mais ça, c'est de la logique formelle. C'est pour ça que je me dis : il ne faut tout de même pas que je tombe dans la logique formelle parce que si je me dis : « Ce n'est plus possible de parler de psychiatrie sans être dans l'imposture parce que ça n'existe plus, on ne peut plus le faire », il ne faut pas s'arrêter là, au contraire, c'est là qu'il faut en parler, parce que c'est impossible. Pour être fidèle à ce que je disais il y a quelques années: être au maximum de « l'embarras ». Au suprême embarras, il peut y avoir un passage à l'acte, décisif: fuite, suicide ou n'importe quoi, pour en finir ; ou bien il faut rester dans l'embarras. Et c'est là qu'il y a le saut dialectique que j'avais exprimé, le «paradoxe absolu » de Kierkegaard, pour entrer dans une autre logique. Essayer, justement, d'être dans l'embarras, dans une psychiatrie de détresse. Le peu que j'ai entendu cet après-midi, c'est effrayant. On est tous fliqué maintenant! Mais alors, est-ce qu'il serait encore possible de trouver des moyens pour qu'il puisse y avoir quand même quelque chose de l'ordre du pragmatisme ?

Il faudrait que je développe ça d'une façon bien plus précise, bien plus argumentée, même sur le plan logique et historique.

HORS DOSSIER

POUR UNE DÉFINITION SÉMIOTIQUE DU DISCOURS HUMORISTIQUE

CHRISTIAN MORIN

Humour. Le mot est lancé et déjà les esprits s'emballent. N'attire-t-il pas sa proche parente l'ironie presque *naturellement*? Ne se confond-il pas avec d'autres formes du comique? Est-il bien nécessaire de tenter une fois de plus de cerner ce type de discours qui résiste, se débat et finalement se sauve devant l'appareil théorique? Il nous faut répondre par l'affirmative à toutes ces questions. Il va sans dire qu'on a tenté de définir le discours humoristique plusieurs fois. Pourtant, le caractère général de ces définitions, même des plus marquantes, risque de laisser l'analyste dans le flou et sur sa faim. Si ce flou signale la nature même de l'humour, n'indique-t-il pas qu'il pourrait se manifester à différents lieux dans le discours, tant dans la forme de l'expression que dans la forme du contenu? La théorie sémiotique de l'École de Paris nous permettra d'apporter des éléments de réponse à cette question. À travers cet essai de définition, on pourra comprendre la confusion persistante entre humour et ironie, et que l'humour n'est pas tout le comique.

Prémisses

Outre les définitions classiques de l'humour, notamment celles de Robert Escarpit et de Dominique Noguez, deux articles de Denis Bertrand ont ouvert la voie aux propositions que nous élaborons ici: « L'impersonnel de l'énonciation » et « Ironie et humour: le discours renversant ». Le titre du premier article nous fait entrer de plain-pied dans une problématique récurrente relativement à l'humour: l'énonciation. Le sujet humoriste convoque des formes figées, fait appel à des « schémas » – ce qui touche tant la langue que le discours –, pour les révoquer aussitôt. C'est par ce processus de saisie simultanée que se caractérise le discours humoristique. Le sujet énonciateur produit un discours double fait de stéréotypes langagiers (qui peuvent bien sûr eux-mêmes contenir des stéréotypes socioculturels) que l'énonciataire implicite doit saisir en même temps que leur déformation.

À la différence de l'ironie, qui relève d'un travail paradigmatique où un signifié appelle son opposé[1], la déformation propre à l'humour réside dans le bouleversement de la logique des enchaînements syntagmatiques, tant discursifs que narratifs[2], bouleversement perceptible par la saisie simultanée dont nous venons de parler. Selon Denis Bertrand, le discours humoristique renverse les schémas comme il renverse les valeurs. Le sujet énonciateur se signalant par son discours risque ainsi d'être lui-même renversé, l'identité du sujet étant tributaire de la cohérence des formes discursives et syntaxiques.

> *L'implacable logique déformante de l'humour nous projette ainsi en amont des catégorisations, des segmentations et des transformations narratives qui déterminent la discontinuité ordonnée des significations. Elle nous renvoie, comme en un espace imaginaire, dans l'en-deçà des formes établies par l'usage qui déterminent la lisibilité du monde et l'identification du sujet.* (1993b: 40)

Puisqu'il est constitué par son discours, en déformant, le sujet humoriste se déforme, se renverse. Par ailleurs, « l'en-deça » dont parle Bertrand, c'est-à-dire les préconditions du sens, entrouvre la porte aux passions, porte en quelque sorte déjà ouverte puisque le processus humoristique entraîne une pathémisation tant de l'énonciateur que de l'énonciataire.

C'est à la lumière de ces quelques pistes et en suivant tout de même comme guide le sujet énonciateur passionné – le sujet humoriste –, que nous allons tenter de cerner le mode de signification de l'humour dans les différentes composantes du discours.

La forme du contenu

Le sujet humoriste est d'abord un sujet sentant ou passionné : une passion est à l'origine de l'action double par laquelle le sujet en vient à la dominer, passion qui se manifeste à tous les niveaux du discours. Elle émerge lorsque le sujet est conjoint à un /ne pas vouloir être/ ou un /ne pas pouvoir être/, une situation *non désirable* ou *impossible*[3]. Ainsi, le narrateur de *Lettre ouverte à Dieu* de Robert Escarpit entreprend sa correspondance à cause des doutes qu'il éprouve sur l'existence même de son destinataire ou, plus globalement, de ses inquiétudes au sujet de la marche du monde.

Au niveau des structures discursives, la sensibilité du sujet humoriste prend en charge de façon parfois très spectaculaire la passion qui l'affecte et qui est à l'origine du processus humoristique : il se caractérise ainsi par un style tensif excessif. Les sautes d'humeur de la Bérénice de *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme est à ce titre exemplaire. Robert Escarpit indique d'ailleurs que l'humour, s'il est affectif, est une manière d'être pour l'humoriste. D'un point de vue général, c'est ce qui permet à la première phase de l'humour d'être critique : l'excès signale ce qui ne va pas et qui, autrement, risque d'être banalisé. Cela se produit régulièrement de nos jours : les médias surexploitent les guerres, la famine, les catastrophes naturelles, bref la misère humaine, si bien qu'elles ont tôt fait de perdre leur pouvoir d'émotion. S'installe alors l'anesthésie causée par l'usage et le temps dont parle Greimas dans *De l'imperfection* (1987 : 86). L'humour tente de la déjouer.

En plus de son style tensif excessif, le texte définit le sujet humoriste comme une figure d'exception. Cette caractérisation constitue une partie du signifiant inhabituel chargé du rebondissement potentiellement risible face à la passion dysphorique qui affecte le sujet – sans elle, celui-ci aurait un caractère simplement comique, tel le naïf ou le chimérique. Si l'on admet que la passion est repérable à tous les niveaux du discours, on peut voir qu'il s'installe un rapport syntagmatique entre elle et l'ensemble des figures, du point de vue de l'humour, l'exceptionnel étant une réponse au malheur. Cette observation nous permet de préciser la définition de Robert Escarpit : les deux phases de l'humour peuvent se manifester notamment au niveau des structures discursives. D'ailleurs, dans une moindre mesure toutefois, les figures de temps et d'espace ne fonctionnent pas autrement que les figures d'acteur. La passion ébranle donc la figurativisation, la rend hors du commun, et est ainsi perçue dans le texte même. Ce dernier aspect signale l'humour, dont l'invention qui s'oppose à la réalité est caractéristique, invention rendue possible par le langage[4], et permet sa saisie.

Si, par définition, l'humour assigne un rôle particulier au langage, relevant en partie du jeu comme c'est le cas pour d'autres formes du comique, il est intéressant de constater qu'il lui arrive d'exhiber cette fonction. Ainsi, on ne manquera pas de faire remarquer à tous les narrateurs-acteurs des œuvres de Romain Gary signées Émile Ajar, de *Gros-Câlin* à *L'Angoisse du roi Salomon*, qu'ils s'expriment curieusement. Dans la plupart des cas, ils s'expliquent en convoquant la fonction principale de l'humour : jouer par l'invention et l'innovation pour ne pas désespérer ou plus exactement jouer pour dépasser le désespoir. Dans ces œuvres, la langue des narrateurs participe à la caractérisation de ceux-ci comme figures d'exception, et cette caractérisation se voit justifiée par le langage en réaction à la passion qui est à l'origine du processus humoristique. À travers ce jeu – tout de même sérieux – la langue en elle-même et comme reflet des rapports sociaux se trouve critiquée et constitue en quelque sorte une mise en abyme du processus humoristique. Une langue particulière est utilisée par le sujet parce que les choses vont mal, langue qui est chargée d'attirer l'attention sur cette mauvaise marche du monde. Par là également se glisse la critique et l'aspect ludique permet un mouvement vers l'euphorique, le rebondissement. Cette langue, étant celle du narrateur, marque bien la place centrale du sujet dans ce processus : il est au cœur de la passion et responsable de l'énonciation qui la liquidera.

Au niveau thématique du discours, plus profond, si on peut difficilement parler de fonctionnement humoristique, il demeure que les valeurs sémantiques posées par le texte viennent en quelque sorte donner un appui à l'humour. Ainsi, l'invention, l'imaginaire et la marginalité peuvent venir s'opposer à la réalité et à la normalité, ce qui reprend d'une certaine manière le processus humoristique. Selon Jean Fourastié (1983 : 156), l'humour nie ou minimise la réalité par l'invention, langagière pourrions-nous ajouter. Dans *Salut Galarneau!* de Jacques Godbout, la figure de

l'écriture, associable justement à l'invention langagière, permet à François, le personnage principal et narrateur, de surmonter son mal de vivre. Il crée d'ailleurs un néologisme pour exprimer son objet de quête : « vécrire » (vivre + écrire). Il peut arriver que l'extravagance des acteurs, de quelque nature qu'elle soit, révoque la réalité toujours bien présente dans le texte. Le personnage éponyme de *La Folle de Chaillot* de Jean Giraudoux n'agit pas autrement. Elle invente en quelque sorte sa vie, cependant que le texte signale, par l'intervention d'autres personnages, qu'il s'agit bien d'une invention qui s'oppose à la réalité de l'univers fictif. S'il va de soi que cette réalité peut interférer avec celle du lecteur ou du spectateur, le texte ne s'en remet pas seulement à elle dans l'élaboration du discours humoristique, ce qui y marque bien son ancrage et le processus de déformation tant des formes figées du langage que des stéréotypes socioculturels.

La passion dont nous parlions plus haut s'articule aux structures narratives de surface en mettant en place la phase de manipulation, une manipulation derrière la manipulation en quelque sorte. De la même manière que cette passion est à l'origine du processus humoristique, elle est également à l'origine de l'action, ce qui nous permet de confirmer la part importante du syntaxique dans l'humour, comme le proposaient Robert Escarpit – lorsqu'il parle de ses deux phases – et Denis Bertrand. Le sujet humoriste est d'abord un sujet passionné dont la modalisation de l'être le conduit ensuite à agir, l'y oblige même, cette modalisation rendant compte d'un état indésirable ou intenable, figurativisé par les figures associées à une passion dysphorique. Ce point de départ est important parce qu'il distingue bien l'action humoristique de l'action comique. Les deux se caractérisent par une certaine complexité – des digressions, des détours –, mais l'histoire comique ne prend pas nécessairement, voire pas du tout, son origine dans une passion dysphorique.

Le sujet humoriste s'engage donc dans une action aux nombreux détours, dont on reconnaît le caractère comique par leur apparente inutilité dans la logique de l'action. Leur rôle se situe donc ailleurs. Ces détours illustrent en réalité le combat que mène le sujet contre la passion qui l'affecte, combat dans lequel sa principale arme est précisément le discours et qui révèle la dimension polémique du récit. L'action humoristique prend donc sa source dans le malheur et s'y frotte continuellement jusqu'à sa fin. Mais elle n'est pas que malheur. C'est ici qu'entrent en jeu les digressions : l'action humoristique sera donc également caractérisée par des ruptures, elle portera atteinte à la logique des enchaînements, comme le dit Denis Bertrand. Cela est particulièrement vrai dans le roman *Gros-Câlin* de Romain Gary. Les nœuds du reptile – Gros-Câlin, l'animal de compagnie du personnage principal – et de l'angoisse qui se traduisent dans la trame narrative par de nombreuses péripéties, s'ils sont en partie destinés à distraire le sujet comme son énonciataire, constituent aussi un moyen pour lui de composer avec l'adversité.

Dans le discours narratif, le sujet passionné n'est pas simplement sujet du faire de l'action principale, il sera également le plus souvent sujet énonciateur, puisqu'il raconte cette action. On assiste donc à un dédoublement des programmes narratifs. Le programme de récit, dont la composante énonciative précise la nature, ne vient pas simplement prendre en charge celui de l'action principale, il y intervient également, marquant une fois de plus la complexité du récit humoristique. L'acte narratif participe donc au combat, à la liquidation de la passion, ce qui correspond parfaitement au rôle du discours humoristique. C'est bien ce qu'annonce la narratrice de *L'Amélanchier* de Jacques Ferron dès les premières lignes de son récit :

> *Mon enfance je décrirai pour le plaisir de me la rappeler, tel un conte devenu réalité, encore incertaine entre les deux. Je le ferai aussi pour mon orientement, étant donné que je dois vivre et que je suis déjà en dérive* [...]. (1977 : 11)

Ce passage est intéressant à plus d'un titre. La fonction du récit y est précisée : il est chargé de procurer du plaisir et d'orienter, étant donné la passion figurativisée par la « dérive ». On y remarque également l'expression de relations entre le discours et la réalité, relations que l'on retrouve dans l'humour. En définitive, l'action humoristique participe à l'apprentissage du sujet. L'humour transforme plutôt son être que son univers, lui donne une nouvelle vision du monde, lui apprend à composer avec lui.

Si le rôle de la composante narrative est déterminant dans la saisie du discours humoristique, celui des structures élémentaires de la signification est davantage complémentaire que révélateur, celles-ci venant valider l'analyse des niveaux de surface. Cela n'est guère étonnant puisque le niveau profond du discours permet théoriquement de désambiguïser le texte, alors que l'humour se nourrit de flou, de dédoublements, donc ici logiquement moins perceptibles. Cela étant, même si c'est de façon générale, les

aspects du discours humoristique relevés dans les structures de surface peuvent laisser des traces dans les structures profondes. Comme nous l'avons indiqué ci-dessus, les valeurs sémantiques posées par le texte devraient avoir des liens avec les composantes mêmes de l'humour. De plus, on s'en doutera, la catégorie thymique devrait marquer euphoriquement ces valeurs. Au niveau profond, le parcours confirme donc un triomphe sur l'adversité plus ou moins marqué selon les textes. Par ailleurs, le programme principal et le programme de récit pourront être pris en charge au niveau profond par la même syntaxe, ce qui confirme le rôle de l'acte narratif dans la transformation du sujet qui se fait donc *à travers* le discours humoristique qui peut être vu comme un moyen d'arriver à ses fins : une compétence.

Rencontre de la forme du contenu et de la forme de l'expression

Il est bien connu que la sémiotique a longtemps prêté son attention à la forme du contenu, délaissant dans un premier temps les manifestations de la forme de l'expression. Comme l'explique Manar Hammad dans son article « La primauté heuristique du contenu », ce choix méthodologique a permis à la sémiotique de s'inscrire à un grand niveau de généralités et de toucher ainsi une variété de domaines allant des arts plastiques aux communications de masse. Par des poussées de plus en plus fréquentes, venant à la fois des domaines artistique et littéraire, la situation est en voie d'être considérablement modifiée. Différents chercheurs ont déjà montré que le *style*, par exemple les particularités langagières, a quelque chose à voir, littéralement à faire, dans le processus global de signification d'une œuvre donnée. S'il est un domaine où l'on sent, voit et entend l'utilisation particulière qui est faite du langage, c'est bien celui du comique et plus spécifiquement de l'humour. Dans cette perspective, il nous importera encore plus de saisir la forme de l'expression et de l'articuler à la forme du contenu.

Dans le domaine des études littéraires, on s'en doutera, on fait appel à la forme de l'expression pour désigner l'*écriture* ou le *style*, notions qui ne manquent pas de poser des problèmes de définition d'un point de vue théorique ; problèmes qui vont jusqu'à pratiquement évacuer cette préoccupation de la recherche des dernières décennies. Cependant, on le sait, ces notions, aussi problématiques soient-elles, reviennent au galop quand on s'intéresse au domaine artistique en général et littéraire en particulier. C'est bel et bien par une expression particulière – des jeux de langage de tous ordres – que se signale d'abord et le plus souvent l'humour. De façon générale en littérature et plus spécifiquement dans l'humour, la forme de l'expression renvoie en définitive à l'émergence d'un idiolecte repérable en opposition avec un sociolecte. Quelle part prend donc cette émergence dans le processus de signification ?

Dans son article « Le style et sa théorisation ou les nouveaux aspects de la sémiotique », Andrée Mercier dresse l'historique du traitement de la notion de style par la sémiotique de l'École de Paris. D'abord écartée comme objet théorisable dans le premier tome du *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* de Greimas et Courtés, parce que l'état de la théorie ne permettait pas de décrire cette notion de style, elle fait un véritable retour dans l'ouvrage de Greimas et de Fontanille : *Sémiotique des passions*. Il faut préciser qu'il n'y est pas question de la notion traditionnelle de style, comme dans les deux tomes du *Dictionnaire*, mais bien de *style sémiotique*. Il ressort cependant que cette nouvelle notion serait à même de rendre compte de l'ancienne en l'abordant d'un nouveau point de vue : celui des passions. En effet, le style sémiotique, défini comme « un certain mode d'accès à la signification » (Greimas et Fontanille, 1991 : 38), se situerait dans le parcours génératif de la signification à un niveau fondamental, celui des préconditions du sens, ce qui rend possible sa prise en charge par les différents niveaux du discours de la forme du contenu et même par la forme de l'expression. Ainsi remanié (le niveau des préconditions du sens n'apparaît pas dans son état original), le parcours génératif articule tant l'aspect sociolectal qu'idiolectal du style, puisque le sujet de l'énonciation peut convoquer des formes figées et les révoquer, les déformer selon, précisément, son style sémiotique, son mode particulier d'accès à la signification en opposition aux contraintes de l'usage.

À l'issue du son article, afin de rendre compte du style par la rencontre du plan du contenu et de celui de l'expression, Andrée Mercier propose l'étude des modes de construction du sujet énonciateur, en impliquant la théorie des passions. Ce qui peut être fait en s'inspirant des procédures d'analyse de la dimension passionnelle de l'énoncé et en les ajustant au nouvel objet qu'elles sont chargées de décrire. Selon Greimas et Fontanille, la passion se manifeste dans le discours, tel un idiolecte ou un sociolecte, et :

> [l]*a « spécificité » de l'idiolecte passionnel se traduira plus particulièrement par : (1) la surarticulation de certaines pas-*

sions [...] ; *(2) la domination isotopique ou fonctionnelle de certaines modalisations* [...] ; *(3) les orientations axiologiques, la valorisation ou la dévalorisation de certaines passions* [...] ; *(4) la recatégorisation des passions empruntées aux univers sociolectaux et qui, dans l'idiolecte, ne correspondent plus à la définition « en langue ».* (1991 : 100)

Nous proposons que l'humour est une « passion linguistique idiolectale », en ce sens que, dans le processus humoristique, le sujet passionné est amené à énoncer d'une façon qui s'oppose à l'usage normatif de la langue. Il nous faut donc transposer au niveau de l'expression les spécificités de l'idiolecte passionnel. On pourrait retrouver (1) la surarticulation de certains procédés, l'humour en privilégierait certains au détriment d'autres, créant ainsi l'effet de signifiant inhabituel chargé de distraire, de cacher et, par cette présence dans l'espace du texte, attribuant à cette étendue des procédés une caractérisation proprement humoristique ; (2) la domination isotopique de certains signifiés en lien avec les procédés qui font l'objet d'une surarticulation, la « signification ajoutée » étant un aspect important du discours humoristique ; (3) les orientations axiologiques, puisque, avec l'humour, il est question de plaisir et de malheur selon Dominique Noguez ; (4) la recatégorisation linguistique, créant un effet-discours de nouveauté en opposition avec l'usage sociolectal ; selon Fontanille, l'innovation linguistique traduit d'ailleurs une attitude stylistique qu'il qualifie d'audace, toujours en rapport avec une norme. L'articulation entre les deux plans du langage s'opérerait par la passion du sujet énonciateur, étant donné que l'idiolecte linguistique constituerait une manifestation de son idiolecte passionnel. Un trouble ou un émoi est d'ailleurs presque toujours à la base de l'expression humoristique.

Dans son article sur *La Nuit* de Maupassant, « La Nuit défigurée », Denis Bertrand s'orientait déjà vers une synthèse entre sujet de l'énoncé, sujet de l'énonciation (en relation avec le plan de l'expression) et sujet passionnel et voulait montrer que :

> [...] *le statut du sujet, comme figure de contenu, est corrélé à la fluctuation sur le plan de l'expression des formations discursives. Ce double parcours* [lui] *paraît lié à la structure même du sujet passionnel.* (1990 : 115)

Il termine cet article ainsi :

> *Le syncrétisme des sujets et celui des figures dans le texte de Maupassant nous invitent à intégrer le double rapport, entre sujet et figure du monde d'une part – c'est une problématique de la perception –, entre sujet et figure du langage d'autre part – c'est une problématique de l'expression. La forme du sujet énoncé résulte de l'agencement des figures du contenu, celle du sujet énonçant est structurée par les figures de l'expression : comment désolidariser ces deux instances ?* (1990 : 121)

Un court texte de Raymond Devos, « Doublé par ses doubles » (1989 : 154-158), nous permettra d'illustrer notre proposition. Dans ce monologue, le narrateur-acteur « je » est réveillé en pleine nuit par son voisin qui se plaint du vol de ses doubles, « Mes doubles à moi ! Les doubles de ma personnalité ! », précise-t-il. Le narrateur rapporte donc la conversation entre lui et son voisin, conversation où des jeux lexicaux et syntaxiques impliquent le lexème « double ». On retrouve ici notamment le glissement sémantique et l'ellipse. Si ces procédés rendent parfois la lecture de ce texte difficile, ils sont cependant bel et bien caractéristiques de l'humour par ce qu'ils permettent de dire plus que ce qui est littéralement énoncé. On voit bien sûr se profiler de cette façon une isotopie relevant de l'identité qui, aux niveaux de surface, va jusqu'à remettre en cause la distinction entre le « je » et le « tu », c'est-à-dire que le voisin pourrait bien être un double de la personnalité du narrateur. Malgré l'émoi que cause la disparition des doubles, du point de vue axiologique, il semble bien que l'expression humoristique résolve de façon bien particulière le problème d'identité des acteurs en cause : le voisin qui voulait se pendre est sauvé puisqu'il est « doublé par ses doubles ». Si cette chute peut paraître stéréotypée, il n'en demeure pas moins que sur le plan de l'anecdote elle explique la disparition des doubles et permet une fin heureuse. En fait, les jeux de langage qui tissent l'expression humoristique nourrissent l'anecdote. Comme c'est souvent le cas avec l'humour, en définitive, tout n'est que langage. Si l'effet-nouveauté du discours est plus ou moins perceptible dans le court texte de Devos, on peut tout de même y noter un jeu original de l'emploi du « double ».

La recatégorisation linguistique permet de saisir le fonctionnement de la forme de l'expression dans sa globalité et en relation avec la forme du contenu. Il s'agit donc d'une transformation de l'usage normatif de la langue, du sociolecte. La passion est à la source de la séquence « transformatrice » et amène une modalisation virtualisante du faire. Sur le plan de l'expression, l'exercice de cet idiolecte constitue la compétence du sujet énonciateur. Il n'y aurait performance de l'expression qu'à travers la transformation prin-

cipale du plan narratif. La sanction viendrait, comme il se doit, confirmer les états transformés aux deux plans du langage. Ainsi, une passion initie les parcours narratif et expressif, ce dernier se révélant une modalisation en regard de la transformation narrative principale. C'est donc à titre de compétence que pourrait signifier la forme de l'expression et qu'elle pourrait s'articuler à la forme du contenu.

La composante énonciative

Le recours à la dimension passionnelle du discours pour saisir l'expression humoristique convoque, à son tour, la composante énonciative, la langue particulière dont le sujet sentant ou passionné fait usage pour surmonter la passion qui l'affecte, s'inscrivant globalement dans l'acte énonciatif. Si cette passion en constitue la base, le déploiement de son discours devient humoristique par un dédoublement des parcours énonciatifs : le sujet énonciateur se raconte alors qu'il semble avoir un autre projet de récit. Ces deux parcours en viennent à se confondre et à jouer le même rôle ; plus exactement, le programme de récit intervient telle une compétence dans le programme principal. Pour le sujet humoriste, la seule façon possible de vaincre son mal de vivre – il y est parfois carrément obligé –, c'est à travers cet acte de langage qui prend des détours. L'espace du texte devient le lieu de sa transformation, comme c'est le cas pour la narratrice de *L'Amélanchier* de Ferron, que nous avons cité plus haut.

À cette particularité de l'énonciation humoristique, s'ajoute la vision – ou la focalisation –, elle aussi particulière, du sujet énonciateur. Cette vision est en quelque sorte filtrée par l'imagination ou la naïveté, toutefois celle des autres acteurs vient s'y opposer. Cette opposition crée un choc qui permet à l'humour de se glisser dans le texte. Il est à souligner que le sujet énonciateur, même dans les cas où sa vision semble la plus éloignée de celle des autres acteurs, est parfois conscient de celle-ci d'une manière ou d'une autre. Il fait donc preuve de lucidité, même s'il est naïf, comme le Momo de *La Vie devant soi* de Gary, même s'il a beaucoup d'imagination, comme la folle de Chaillot de Giraudoux. Le sujet humoriste invente, il le sait et le fait parce que la réalité qui l'entoure ne lui convient guère. Mais sa capacité d'invention lui permettra en bout de course d'accepter cette réalité qu'il percevait d'abord comme désagréable. La focalisation intervient donc dans l'élaboration du discours humoristique par un autre dédoublement : celui des visions à l'intérieur même du texte.

Ce que nous venons de dire est vrai des personnages de théâtre et de ceux qui assument également la narration dans le discours narratif. Force est de constater que les différentes définitions de l'humour opèrent presque systématiquement une équivalence entre énonciateur et acteur humoriste et que les textes qui servent d'illustration, ici et ailleurs, s'ils ne sont pas des essais au « je implicite », sont des récits narrés à la première personne. On peut bien sûr imaginer un narrateur extradiégétique qui raconte avec humour. Cependant, pour qu'il s'agisse bel et bien d'humour, ce narrateur devra s'en tenir à une focalisation déléguée à un ou à des acteurs qui ressentent d'abord une passion dysphorique et qui agissent de façon humoristique. À défaut d'un narrateur autodiégétique, il faudra retrouver un type qui lui soit le plus près, autrement nous voyons mal comment l'humour pourrait se déployer, puisque passion et énonciation ont partie liée dans ce type de discours.

Puisqu'il est question de vision particulière, de dédoublements et de jeux subtils avec la réalité, le rôle de l'énonciataire s'avère déterminant dans l'humour. D'une certaine manière, on pourrait dire que le discours humoristique lui attribue son rôle, le lui dicte presque. Cet énonciataire implicite est celui qui reconnaît les procédés à tous les niveaux. Si, toujours, le sujet humoriste montre son jeu, il le fait parfois de façon subtile – le caractère ténu du signal de l'humour pouvant être une marque de sa qualité. L'énonciataire devra donc pouvoir le déjouer. Il va de soi que des connaissances encyclopédiques sont convoquées pour n'importe quelle lecture, mais celle de l'humour nécessite davantage une connaissance du discours, révélant une fois de plus les rapports étroits entre le langage et cette forme du comique. Sans ce savoir donc, une partie plus ou moins importante de ses effets tombe à plat. C'est parfois à travers le savant mariage de deux types de discours – le littéraire et le scientifique par exemple – que jaillit l'humour. En outre, l'humour emprunte souvent à la langue courante des formes figées pour les déformer. L'énonciataire implicite reconnaît l'ancien sous le nouveau et apprécie la déformation qu'opère l'humour du premier par le second.

Et le lecteur ?

Il est tout à fait envisageable que le lecteur puisse ne pas se superposer à l'énonciataire implicite que nous venons de décrire. L'humour transgresse des codes discursifs et sociaux qui doivent être connus et reconnus par le lecteur pour qu'il puisse sanctionner cet humour par le rire

ou le sourire. Dans le cas contraire, le discours humoristique risque de ne pas produire son effet. Cela est sans compter les facteurs d'autres ordres – sociologiques ou religieux par exemple – qui interviennent dans le domaine du risible. D'un côté, il est donc possible par une analyse rigoureuse du texte d'en mettre au jour les procédés humoristiques, de l'autre, il faut se rappeler que les résultats de cette analyse demeurent en quelque sorte des potentialités soumises à la sanction du lecteur et à tous les facteurs qui le concernent. Nous proposons ici l'angle de l'analyse des composantes du discours afin de préciser les lieux de manifestations de l'humour. C'est sous l'angle de la réception qu'il faudrait explorer plus avant cette question du lecteur face au texte comique en général.

Synthèse : de la passion à l'humour

La passion dysphorique du sujet peut être considérée comme initiatrice du processus humoristique tant dans la forme du contenu que dans la forme de l'expression. En prenant appui sur les propositions d'Andrée Mercier et de Denis Bertrand, c'est d'ailleurs par le biais de la dimension passionnelle du discours que nous avons pu systématiser les liens entre expression et contenu, liens qui montrent que l'humour peut s'inscrire dans toutes les couches du discours ou, du moins, y laisser des traces.

Le sujet passionné au style tensif excessif, défini comme acteur exceptionnel, s'engage dans une action qui ne l'est pas moins afin de pallier sa passion dysphorique. L'humour se manifeste alors dans les structures discursives et les structures narratives de surface par un bouleversement des enchaînements syntagmatiques, comme le proposait déjà Denis Bertrand. Les formes figées du discours sont ainsi révoquées : les stéréotypes se renversent et les événements s'enchaînent en défiant la logique narrative, créant ainsi l'espace textuel propice au déploiement de l'humour. Ici, action veut dire également récit et recours à une langue particulière. En raison même de son état pathémique, le sujet se retrouve conjoint à une modalité virtualisante relative à son acte énonciatif et son expression humoristique se comporte tel un idiolecte passionnel, il s'agit en partie d'une autre manifestation de sa passion. Le faire énonciatif ainsi modalisé permettra au sujet, tout en racontant et en se racontant, de faire montre d'un humour qui se révélera en bout de course salvateur.

De la forme du contenu ressort une orientation axiologique qui va du dysphorique vers l'euphorique. Ce processus se retrouve également dans la forme de l'expression, dans la mesure où le malheur est changé en plaisir par les jeux de langage, en ce sens que des choses graves sont énoncées de façon inhabituelle, potentiellement risible. On peut alors parler de recatégorisation linguistique puisque l'ensemble de ces procédés crée un effet-discours de nouveauté qui s'oppose au sociolecte, aux formes figées du langage.

La jonction entre forme du contenu et forme de l'expression ne s'opère pas seulement en amont avec la passion, mais également en aval avec la transformation principale à laquelle cette expression apporte son concours et qui correspond principalement à la transformation de l'être du sujet, de sa vision du monde. Encore au point de vue de l'expression, l'humour est un moyen associable à une compétence, ce qui établit un autre lien avec le fonctionnement du contenu, de même qu'avec les différentes définitions de l'humour.

Si, comme le propose Denise Jardon, l'humour est parole de sage[5], il ne serait donc pas étonnant que son exercice attribue une forme de savoir au sujet. Si, par l'humour, il apprend à vivre avec ce qui ne va pas, plutôt qu'à le changer, il ne manque pas, au passage, de pointer cette mauvaise marche du monde, instaurant une critique par la multiplication des signifiés à travers la forme de l'expression ou par les figures sur le plan du contenu. Le sujet énonciateur acquiert un savoir et en transmet un, ce qui révélerait la dimension cognitive du discours humoristique. Il s'agirait d'un effet de son déploiement – c'est pourquoi cette dimension ne serait pas toujours aisément repérable –, sa fonction première se ramenant toujours à l'être du sujet.

En rapport avec l'humour, un autre aspect de la théorie sémiotique pourrait être exploré. Il semble que ce type de discours puisse être associé à une « forme de vie », tant pour les raisons que nous venons d'évoquer que pour « l'art d'exister » dont parle Robert Escarpit. Pour le philosophe Wittgenstein, les jeux de langage déformant l'usage représenteraient une condensation d'une forme de vie. C'est à partir de cette donnée que Fontanille et Zilberberg élaborent leurs définitions des formes de vie qui « se présentent comme la négation esthétisée des formes figées sur le fond dont elles se détachent » (1998 : 167) ; caractérisation à laquelle nous avons fait appel pour décrire une partie du fonctionnement du discours humoristique. Enfin, à la suite de Denis Bertrand, ils en viennent à établir un rapprochement entre style[6] et forme de vie :

> [...] *le style obéit aux mêmes règles qu'une forme de vie, l'un plutôt comme style de l'expression, l'autre plutôt comme « style du contenu », si on veut : mais surtout, il est réglé de la même manière par la praxis énonciative : comme les formes de vie, les styles naissent, surprennent, caractérisent par leur récurrence un texte, une œuvre, une école ou une époque, et bientôt se figent en figures, et finalement meurent, en se confondant avec les formes les plus usées de la norme.* (1998 : 166)

Ainsi, à un style de l'expression humoristique pourrait correspondre une forme de vie homonyme. De plus, la notion de forme de vie permettrait d'organiser ensemble les différents rôles (actantiel, modal, thématique, passionnel, figuratif) qu'assume un acteur, tous des rôles qui, on l'a vu, interviennent dans le discours humoristique. Cela étant, si un style peut s'user, on voit mal pour le moment comment il pourrait en être de même pour une forme de vie humoristique. Si la proposition de Swift (manger les enfants afin d'enrayer la famine) n'a plus de pertinence référentielle, son discours n'en demeure pas moins humoristique, encore aujourd'hui. Peut-être cela rejoint-il le défi que ne cesse de lancer le discours littéraire au temps ? Serait-ce le propre de l'humour d'agir également de la sorte ? En transcendant les malheurs, reporte-t-il son action sur le temps ? Quoi qu'il en soit, si « [u]ne forme de vie se présente toujours en discours comme une cohérence naissante élevée contre l'incohérence établie » (Fontanille et Zilberberg, 1998 : 167), c'est bien ainsi que nous apparaît l'humour.

Notes

1. Il s'agit évidemment d'une définition courte. Nous sommes bien conscient que ce type de discours est plus complexe. La distance entre l'énonciateur et son objet de même que la réception sont notamment des questions qu'il convient d'aborder afin de bien cerner le discours ironique.
2. On peut établir un lien entre cette proposition et le rebondissement humoristique présenté par R. Escarpit ; le rebondissement pouvant être défini par un enchaînement en rupture.
3. Greimas propose ces lexicalisations (1983 : 99).
4. Par « langage », nous entendons ici tant la langue que le discours.
5. Titre de sa conférence prononcée dans le cadre des célébrations entourant le 50e anniversaire de la Faculté des lettres de l'Université Laval en 1987. Repris dans « L'Humour : ni transparence ni opacité », *Le Risque de lire*, sous la dir. de H.-J. Greif, Québec, Nuit blanche éd. et Université Laval, 1988, p. 39-62.
6. Ils définissent le style comme « (I) une corrélation de corrélations, susceptible de rendre sensible la cohérence d'un ensemble de " procédés ", et (II) une motivation iconique et esthétique de l'intentionnalité sous-jacente à cet ensemble de procédés » (1998 : 166). Globalement, on pourrait dire que c'est par leur fonctionnement semblable que les différents procédés s'articulent sur un style sémiotique humoristique.

Références bibliographiques

BERTRAND, D. [1985] : « Remarques sur la notion de style », dans H. Parret et H.-G. Ruprecht (sous la dir. de), *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, t. 1, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 407-421 ;

——— [1990] : « La Nuit défigurée », dans *Espaces du texte. Recueil d'hommage pour Jacques Geninasca*, Boudry-Neuchâtel, Éd. de la Baconnière, 113-122 ;

——— [1993a] : « L'impersonnel de l'énonciation », dans *Protée*, vol. 21, nº 1, 25-32 ;

——— [1993b] : « Ironie et humour : le discours renversant », dans *Humoresques*, nº 4, Nice, Z'éditions, 27-41.

DEVOS, R. [1989] : *À plus d'un titre*, Paris, Olivier Orban, 154-158.

DUCHARME, R. [1966] : *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard.

ESCARPIT, R. [1960] : *L'Humour*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? » ;

——— [1966] : *Lettre ouverte à Dieu*, Paris, Albin Michel.

FERRON, J. [1977 (1970)] : *L'Amélanchier*, Montréal, VLB éditeur.

FONTANILLE, J. [1993] : « L'Absurde comme forme de vie », dans *RSSI*, vol. 13, nos 1-2, 95-116 ;

——— [1999] : *Sémiotique et littérature*, Paris, P.U.F.

FONTANILLE, J. et C. ZILBERBERG [1998] : *Tension et signification*, Liège, Pierre Mardaga.

FOURASTIÉ, J. [1983] : « L'humour, les humours », *Le Rire, suite,* Paris, Denoël/Gonthier, 151-159.

GARY, R. [1974] : *Gros-Câlin*, Paris, Mercure de France ;

——— [1975] : *La Vie devant soi*, Paris, Mercure de France ;

——— [1976] : *Pseudo*, Paris, Mercure de France ;

——— [1979] : *L'Angoisse du roi Salomon*, Paris, Mercure de France.

GIRAUDOUX, J. [1946] : *La Folle de Chaillot*, Paris, Bernard Grasset.

GODBOUT, J. [1967] : *Salut Galarneau !,* Paris, Seuil.

GREIMAS, A.J. [1983] : *Du sens II*, Paris, Seuil ;

——— [1987] : *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac.

GREIMAS, A.J. et J. COURTÉS [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 1, Paris, Hachette ;

——— [1986] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* t. 2, Paris, Hachette.

GREIMAS, A.J. et J. FONTANILLE [1991] : *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil.

HAMMAD, M. [1985] : « Primauté heuristique du contenu », dans H. Parret et H.-G. Ruprecht (sous la dir. de), *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, t. 1, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 229-240.

JARDON, D. [1988] : *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles/Paris-Gembloux, De Boeck/Duculot.

MERCIER, A. [1995] : « Le style et sa théorisation ou les nouveaux aspects de la sémiotique », dans *Protée*, vol. 23, nº 2, 7-15.

MORIN, C. [2000] : *Fonctionnement du discours humoristique et supercherie littéraire chez Gary/Ajar. Analyse sémiotique* (thèse), Québec, Université Laval.

NOGUEZ, D. [1969] : « Structure du langage humoristique », dans *Revue d'esthétique*, t. 22, fasc. 1, Paris, P.U.F, 37-54 ;

——— [1996] : *L'Arc-en-ciel des humours*, Paris, Hatier.

LE MONDE DE LA MOUCHE[1]

Anne Beyaert

On écrit pour les bêtes qui meurent.
L'Abécédaire de Gilles Deleuze

La toile d'araignée contient « un portrait très subtil de la mouche » qui lui sert de contrepoint.
G. Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie?*

Les animaux ne sont pas nos inférieurs ; ils évoluent seulement dans d'autres univers de signification, d'autres « mondes mentaux » régis par des *stimuli* sensoriels spécifiques. Dans son effort pour renouer le lien défait entre l'animal et l'homme, l'éthologie accorde avec ce principe un système cohérent et porteur de sens à chaque être vivant. Lorsqu'il commence son *Abécédaire* sur le mot « animal », Gilles Deleuze évoque lui aussi la notion de *monde*, mais dans une acception philosophique, pour argumenter sa fascination pour la puce et la tique, ses bêtes favorites[2]. Cette notion de monde, de *monde de signification*, se conçoit encore du point de vue de la sémiotique et particulièrement de la sémiotique visuelle puisque, dès qu'il paraît, l'animal s'accapare ingénument la représentation, apporte ses valeurs propres et détermine le sens. Nous voudrions porter sur la mouche, intrigante visiteuse de la peinture, un regard sémiotique pour montrer comment une si petite bête parvient à habiter le tableau, comment elle commande son organisation, capture le regard et, s'immisçant entre les corps, se posant en médiatrice de l'*esthésie*, réaménage l'axiologie, forçant l'observateur à se penser comme une chair périssable.

L'ostentation des textures

La mouche est sans doute le plus petit animal représentable en peinture, le plus petit animal représenté. Cette particularité lui assigne dès l'abord un corpus précis, la peinture imitative, où elle témoigne du perfectionnement de l'*effet iconique*. Dans *Le Détail*, D. Arasse voit d'ailleurs en elle « l'emblème de la maîtrise nouvelle des moyens de la représentation mimétique comme si, poursuit-il, la conquête de la vérité en peinture était passée par celle de son détail ressemblant »[3]. L'histoire de la mouche peinte commence vraisemblablement – même si Vasari situe ses prémices à Florence – dans les Écoles du Nord, en Flandres avec notamment Petrus Christus et ce *Portrait de chartreux* de 1446[4], en Allemagne ou à Venise, notamment chez C. Crivelli où la mouche visite *La Madone et l'enfant* de 1473 ou la *Sainte Catherine d'Alexandrie*, attribuée à l'atelier du peintre. Elle connaît en tout cas le succès entre le milieu du *quattrocento* et le début du XVIe siècle.

Si la mouche témoigne alors d'une maîtrise de la ressemblance, d'une exaltation des qualités mimétiques de la peinture, c'est parce que sa petitesse, la délicatesse de sa conformation et des effets de matière qu'elle suggère en font un modèle de choix pour le « peintre de texture » que décrit J. Ninio. Selon le biologiste, cet artiste du XVe siècle s'efforçait surtout de juxtaposer des objets représentatifs de diverses catégories texturales afin de montrer sa domination sur le visible. Ninio explique :

> *Pour être pris au sérieux, le peintre devait fournir la preuve qu'il savait rendre l'éclat du métal et la transparence du verre, qu'il dominait également la peau humaine et la fourrure du*

chat ou les plumes de l'oiseau, que les étoffes et dentelles n'avaient pas plus de secret pour lui que le bois verni des mandolines, ou le papier jaunissant d'un livre ouvert.[5]

Si le frêle insecte donne à l'artiste l'occasion de manifester son habileté, sa performance doit néanmoins être relativisée, car celui-ci ne fait après tout que suggérer une mouche à laquelle la perception prêtera vie. La mouche, on le sait, est dans l'œil du spectateur.

Évoquant la façon dont Van Eyck représente la chevelure, J. Ninio montre bien que la texture n'est jamais qu'évoquée: «*le cerveau invente*», dit-il[6]. La perception installe des contours et des lignes là où la nature ne fait qu'une continuité[7], elle tend à renforcer des contrastes que le peintre esquissait. Il est inutile que le peintre décrive les 3000 facettes de l'œil de la mouche et les impalpables articulations de ses pattes puisque c'est l'observateur qui, à partir des jeux d'ombre et de lumière et des expériences passées, restituera la brillance du dos et la transparence voilée des ailes.

Familiarité biologique et proxémique

Témoignage d'une histoire de la peinture conçue comme une progressive conquête des moyens de l'imitation dont elle marquerait l'apogée, la mouche montre toutefois une prédilection pour certains corpus.

Pour voir les insectes dans la nature, le plus simple est de s'approcher des végétaux. En peinture, cette familiarité biologique les fait gagner les scènes d'intérieur où ils butinent les *natures mortes*. Et l'on s'aperçoit, à suivre leurs évolutions de raisins murs en bouquets, qu'ils cohabitent difficilement avec certains animaux: on peut encore réunir une mouche et un moineau auprès d'un bucolique compotier, mais on chercherait sans doute en vain la représentation d'une mouche et d'un éléphant. Si les insectes sont une gent à part dans la peinture, une gent qui affectionne les végétaux, la mouche, quant à elle, préfère la compagnie animale sous forme de viande.

Si cette familiarité biologique privilégie un corpus, elle témoigne également du rapport singulier de la mouche à la distance. Il faut s'approcher de la surface des choses pour la déceler et, pour être identifiée par l'observateur du tableau, celle-ci réclame une *vue rapprochée* et le premier plan. On conçoit dès lors la difficulté pour le peintre à faire cohabiter des animaux étrangers l'un à l'autre, la difficulté tenant moins à leur appartenance à des mondes biologiques distincts qu'au fait qu'ils supposent des dispositifs proxémiques différents.

La mouche s'impose donc comme un *marqueur d'échelle* remarquablement stable qui détermine la *focale*, induit une approche localisante plutôt que globalisante, un effet de «zoom» et réduit les choses volumineuses à leur *détail*. Ainsi emmène-t-elle l'observateur dans son monde à elle.

Toujours devant, la mouche s'impose à la vue et ajoute ainsi à *l'effet de rapproché* qu'accomplit nécessairement le détail lorsque, comme l'a indiqué Carani dans une lecture sémiotique de l'ouvrage d'Arasse[8], il fait une percée dans le dispositif perspectif.

En vertu de son statut de détail, la mouche imposait déjà son *altérité* dans l'espace pictural, mais sa présence impérieuse profite encore d'une localisation au premier plan. Ainsi s'arroge-t-elle un *poids de présence* sans rapport avec ses modestes proportions: la *présence intensive*.

Le trompe-l'œil

Cette action sur la distance, aux avant-postes du tableau, n'est jamais aussi remarquable que dans le trompe-l'œil, cette «épiphanie du stimulus de substitution»[9], comme l'appelle Eco, dont l'illusion n'opère qu'au prix d'une distance parfaitement calculée. Les quelques peintures que nous avons entrevues relèvent du trompe-l'œil puisque, par leur intentionnalité et la cohérence de leur projet, elles perfectionnent *l'effet iconique* jusqu'à «amener l'œil à se saisir de l'objet représenté», pour reprendre une définition de John Fleming[10].

Mais comment la mouche s'y prend-elle pour construire une telle illusion?

Par son *échelle,* elle fixe d'abord la distance qui convient au trompe-l'œil, celle sur laquelle fonctionne la fiction. Posée comme il se doit au premier plan, parfois sur une corniche, un cadre peint que le Groupe μ assimilerait à une *bordure représentée*[11], la mouche du tableau peut avancer vers l'observateur. Elle exalte ainsi, et Arasse le note déjà, «la capacité de la peinture à tromper les yeux en faisant venir un détail de l'image vers le spectateur, comme s'il sortait du plan du tableau»[12].

L'illusion du trompe-l'œil et son statut même tiennent alors à cette localisation particulière de la mouche, qui impose la fiction d'un *espace commun* où la profondeur figurative prolonge l'espace de l'observateur. Lorsqu'elle est per-

Carlo CRIVELLI, *La Madone et l'enfant* (XV e s.), Metropolitan of Museum of Art, New York.

fectionnée, une telle fiction peut prendre la propriété décrite par Arasse au pied de la lettre et poser la mouche, non plus dans la *profondeur figurative* et *parmi* les figures, mais *sur* le tableau et « devant elles » pour ainsi dire, simulant alors une *effraction* de l'espace de l'observateur. C'est le cas dans *La Madone et l'enfant* de C. Crivelli [13], mais aussi dans ce *Portrait de l'artiste et de son épouse* du Maître de Francfort [14], où l'on constate que les dimensions de la mouche, peinte en *grandeur nature,* se mesurent désormais à l'aune de l'observateur et non plus selon les figures.

Il ne faudrait pas mésestimer le renfort de l'ombre de la mouche, cette minuscule ombre portée qu'elle transporte toujours avec elle dans la peinture. L'ombre redouble opportunément le *poids de présence* de la mouche et, suggérant une source lumineuse hors du tableau, elle ajoute crédit au trompe-l'œil. Ni les lucanes ni les papillons peints ne portent ainsi une *ombre subjective* avec eux, mais peut-être sont-ils déjà trop gros pour en avoir besoin… Validée par cette ombre délicate, l'effraction fictive de l'espace d'observation est en tout cas un gage d'efficacité reconnu pour le trompe-l'œil – fût-il trompe-l'œil d'architecture ou tableau – comme en atteste ce commentaire de Miriam Milman : « une percée de l'espace réel de l'observateur sera plus efficace qu'une perspective en fuite » [15]. Mais elle n'est pas sans conséquence pour le statut épistémologique des espaces en vis-à-vis, puisque la mouche qui feint de se poser *sur* le tableau révèle le statut de représentation de celui-ci et établit l'hétérogénéité des deux univers. Elle ramène le tableau à son statut de surface peinte soumise à une fiction tridimensionnelle.

La mouche et la véridiction

Valorisation autant que validation d'un *dire-vrai* pareil au *« ça a été »* de Barthes [16], sa caution suffit d'ailleurs à emporter l'adhésion de l'observateur. On sait bien qu'un détail bien choisi peut faire passer un mensonge même énorme, et c'est ce qu'a compris le trompe-l'œil auquel la mouche apporte sa caution, faisant sien ce commentaire de J.-P. Vidal : « Le simulacre, [...] dès qu'il apparaît, contamine tout son environnement » [27]. Il suffit donc d'une mouche pour « crédibiliser » le trompe-l'œil, mais ce constat trouve son légitime corollaire puisque l'illusion, si on y regarde mieux, ne dépasse guère la figure de la mouche. Dans *La Madone et l'enfant* de Crivelli, par exemple, l'illusion est centrée sur l'insecte rendu de façon méticuleuse et dans un parfait ronde-bosse, tandis que le reste de la composition, jusqu'à l'enfant Jésus et jusqu'aux fruits et légumes suspendus chers à Crivelli, pourtant censés se trouver tout près d'elle, révèlent un moindre souci du modelé.

Véridiction et jeu visuel

Nous commençons d'apercevoir l'ambiguïté de la mouche, dont il faut désormais établir la duplicité au regard de la véridiction, car lorsqu'elle apporte sa caution, la mouche vient aussi déjouer l'illusion et, si elle valide un *croire-vrai*, c'est pour y mettre aussitôt un terme. C'est ce qu'il faut à présent démontrer.

Dans *Kant et l'ornithorynque*, Eco explique comment distinguer le *stimulus naturel* du *stimulus de substitution* : « [...] est-ce que quelque chose se présente à moi lorsque je change de point de vue ? Si la réponse est négative, le stimulus est le substitut d'un stimulus naturel » [18]. Et l'on poursuivrait cette réflexion, argumentant à notre tour que la mouche se passe même d'un tel changement de *point de vue* véridictoire, puisqu'un simple geste de la main permet de révéler la méprise, un geste pareil à celui de Cimabue qui, dans l'anecdote rapportée par Vasari, voulut ainsi chasser une mouche fort convaincante peinte sur le nez d'une figure par son élève Giotto [19]. Une telle gestualité est-elle même nécessaire ? Un regard fixe, une attention soutenue, qui permettrait de découvrir l'immobilité de l'insecte qu'on sait toujours en mouvement – au point que son zigzag caractéristique suffise à illustrer la lettre Z de *L'Abécédaire* de Deleuze –, peut établir la supercherie : c'est un *stimulus de substitution*, une « mouche de substitution ».

Le geste agacé, le regard soutenu sont alors *l'épreuve décisive* qui, toujours porteuse d'une *sanction* négative, achève le *contrat véridictoire*. Si, à suivre Eco, le trompe-l'œil est une « épiphanie du stimulus de substitution »[20], la mouche peinte, qui livre une à une les clés de l'illusion, apparaît donc comme l'*épiphanie du trompe-l'œil*.

Mais qu'on n'accable pas trop vite la petite bête car, si elle est l'acmé de la fiction, lui apporte son crédit et le récuse aussitôt, c'est après tout par fidélité au principe du trompe-l'œil. Celui-ci en effet n'est pas un *faux*, autre exercice fréquent en art, c'est un *jeu visuel*, une *illusion*. On pourrait, pour argumenter l'opposition entre *tromperie* et *illusion*, appeler au témoignage de Kant :

> *Est illusion le leurre qui subsiste, même quand on sait que l'objet supposé n'existe pas. Mais il y a tromperie des sens, lorsque l'apparence cesse dès qu'on connaît la vérité de l'objet* [...]. *Le vêtement dont la couleur fait ressortir le visage est illusion ; mais le fard est une tromperie.*[21]

À la suite de Lucien Stephan, une autre possibilité serait d'avancer que « l'illusion est une erreur dans laquelle on retombe après l'avoir reconnue »[22], mais le plus simple serait sans doute de reconnaître aux deux projets des *intentionnalités* opposées. Ce sont deux rapports à la véridiction et deux manipulations : la tromperie ne veut pas se laisser découvrir alors que l'illusion focalise au contraire sur sa découverte. Dans son effort pour construire une fiction narrative crédible, le trompe-l'œil n'entend pas modifier la *sémiosis* mais plutôt en retarder l'accomplissement, aussi lui faut-il conserver « l'identité esthétique du mensonge »[23]. C'est un principe qu'établit Marilyn Randall lorsque, s'adressant au peintre de trompe-l'œil, elle préconise de « réussir parfaitement une représentation et [de] prendre soin en même temps de la rater suffisamment »[24]. En somme, si la mouche parvient à emporter l'adhésion de l'observateur, son charme ne dure que le temps d'un jeu visuel. L'instant d'après, elle abandonne le trompe-l'œil à son statut de tableau et de « tableau dans le tableau ». Valorisant la fiction pour la laisser découvrir, la mouche incarne donc deux pans de la *véridiction* et maîtrise ainsi, et de bout en bout, le déroulement *aspectuel* de la manipulation.

La mouche, le visage et la phorie

Nous avons affecté une place à l'insecte dans la profondeur figurative aux avant-postes, où elle impose son *poids de présence* et manigance le jeu visuel. Il faut encore évoquer sa localisation vis-à-vis du plan, localisation dont dépend également son efficacité sémiotique.

À suivre ses zigzags inventifs d'un tableau à l'autre, on s'aperçoit en effet que la mouche fait toujours habilement « pencher » la composition d'un côté ou de l'autre. Vers la droite dans le double portrait du Maître de Francfort où, profitant du contraste de tonalité de la coiffe claire, elle augmente son *poids de présence* vis-à-vis de l'observateur sans retenir pour autant l'attention des actants impassibles. Vers la gauche chez C. Crivelli où, offrant sa médiation à une *intersubjectivité à la fois énoncive et énonciative*, elle retient le regard des actants du tableau et celui de l'observateur, perfectionnant ainsi l'illusion d'un *espace commun*. Dans cette scénographie astucieuse, l'insecte focalise l'attention, oblige toutes les instances convoquées à l'observer de la même façon, de biais, le regard baissé, et il orchestre finalement un jeu de diagonales où les deux mondes évoluent en miroir.

Si elle peut en certains cas, comme nous venons de le voir, prolonger l'illusion, la localisation de la mouche permet plus généralement d'introduire un défaut dans la symétrie. Nous avons, en d'autres circonstances, tâché de montrer l'importance de la dissymétrie en peinture, plus précisément dans le portrait où elle augmente le *niveau de présence* du corps représenté et, lui prêtant vie, apporte une *détermination phorique*[25]. Pour instruire cette compétence supplémentaire de la mouche, il suffirait d'évoquer le *Point-ligne-plan* de W. Kandinsky. Usant d'une terminologie particulière, cet artiste y fait déjà le lien entre *phorie* et dissymétrie et observe, par exemple, la *« sonorité lyrique »* des formes groupées autour du centre et, à l'inverse, la *« sonorité dramatique »* d'une construction qui s'en éloigne. Dans son effort pour *« trouver la vie »*, ne *« recueillir que des faits vivants »*, Kandinsky considère le modèle symétrique comme *« l'image première de la composition »* et propose plusieurs façons de s'en défaire, d'obtenir des effets de sens divers en jouant d'asymétrie. La dissymétrie – c'est la leçon qu'on tirerait d'une telle lecture – permet de « *donner vie* », et la mouche, qui l'introduit dans le tableau, en est un gage très sûr.

Un tel commentaire profiterait sans doute de l'apport d'une parente de notre diptère, cette petite rondelle de taffetas noir que les élégantes des XVIIe et XVIIIe siècles se posaient sur le visage ou la gorge pour valoriser la pâleur

de leur teint. À l'instar de la mouche peinte, celle-ci introduit un défaut dans la symétrie, qui livre le visage à diverses connotations selon sa localisation (la discrète, par exemple). Surtout, ajoutée au regard ou au sourire, elle s'offre tel un *point d'affect* par lequel le corps entre en relation avec cet *alter ego*. La mouche s'impose alors en médiatrice de l'empathie, de la relation entre les êtres.

Avec la notion d'asymétrie qui lui est intimement liée, nous commençons d'apercevoir l'incidence affective de la mouche – fût-elle mouche du visage ou mouche peinte. Pour la mouche peinte, celle qui nous intéresse, cette compétence vient déjà de son statut de *détail*, tel que l'a décrit Barthes dans *La Chambre claire.* « Supplément à la fois inévitable et gracieux», comme l'indique cet auteur, donné « par chance et pour rien », le *détail* s'instruit certes d'une certaine causalité et atteste que quelque chose « se trouvait là »[26]. Ce faisant, il manifeste surtout un pouvoir d'expansion qui lui est propre et qui l'amène finalement à « remonter seul à la conscience affective »[27]. Tel le *punctum photographique* de Barthes, la mouche est le *point de l'effet* qui, lorsqu'elle atteste d'une « réalité », nous emporte aussi dans une lecture affective.

Lorsqu'elle « prend les devants » du tableau, lorsqu'elle s'immisce entre les corps et impose une émotion, l'insistante mouche interpelle le sujet. Cette adresse, que le détail fait au corps, trouve encore son premier témoignage auprès de Barthes qui, lorsqu'il chemine d'une photographie à l'autre, s'arrête au grain d'une chaussée terreuse et observe : « je reconnais, de tout mon corps, les bourgades que j'ai traversées lors d'anciens voyages en Hongrie et en Roumanie »[28]. Mais il faudrait sans doute dépasser cette prémisse pour voir, au-delà de la fonction générale du détail, comment la mouche en particulier implique le corps.

Au contact du corps

Dans son effort pour accréditer la ressemblance, le trompe-l'œil suggère tout d'abord que l'espace représenté et la mouche se mesurent à l'aune du corps percevant. Ainsi apparaît la notion de *proportion* qui suppose plus largement la projection d'un schéma corporel, une *Gestalt* par où on se représente mentalement son propre corps ou certaines de ses parties. Pourtant, cette adresse faite au corps de l'observateur, dont *la grandeur nature* de la mouche porte témoignage, ne s'arrête pas là. Lorsqu'elle fait avancer le corps et le contraint à lever ou à baisser les yeux, la mouche suggère encore une sensorimotricité. Elle ébranle enfin un *corps-chair* dont elle s'approche au plus près. Dans un souci de synthèse, on évoquerait les deux icônes actantielles de J. Fontanille[29] : le *corps-mouvement* qui implique une relation kinesthésique, une sensorimotricité et, plus expressément encore, lorsque la mouche s'en mêle, le *corps enveloppe* au fondement *cœnesthésique*.

Pour affiner cette description trop générale, une référence aux travaux de J. Lupien sur la polysensorialité s'impose également et nous amène à associer à l'insecte un espace sensoriel spécifique marqué d'affectivité, à prévalence visuelle et tactile, où s'impliquent les sens les plus immédiats. La description de cet espace visuel et tactile de la mouche s'instruirait des travaux sur la distance menés par l'anthropologue E.T. Hall. Pour cet auteur, ce que la tradition picturale identifie à un premier plan correspond à la *distance personnelle* (entre 45cm et 1m25), voire à la *distance intime* (moins de 45 cm). Dans les deux cas, tous les sens sont mobilisables avec une prédilection pour le toucher, textures et volumes apparaissant de surcroît de façon parfaitement différenciée et avec une acuité inégalée. Nous avons à plusieurs reprises évoqué ces recherches[30] mises alors en relation avec les résultats de la sémiologie topologique, notamment ceux de Carani sur les espaces proches. Outre le caractère *polysensoriel* de la perception dans les faibles distances, il suffira de souligner ici l'implication particulière des sens lorsque la distance s'amenuise.

À *distance intime*, la vue reste essentielle. L'image est agrandie et excite presque la totalité de la rétine, ce qui restitue les détails avec une précision extraordinaire et ajoute encore au *poids de présence* de la mouche. En contrepartie, la vue est sujette à certaines déformations qui mettent en péril la cohésion de l'image. Quand les corps sont aussi près les uns des autres, la vue cède pourtant au toucher. Les sensations sont multipliées et les sens endotaxiques, immédiats, privilégiés.

Un espace sensoriel tactile

Se dessine alors un espace sensoriel particulier où le sens de la vue, le plus exploité par les peintres, a partie liée avec les sensations les plus immédiates données par la peau et les muscles, esquissant un espace visuel et tactile.

C'est par la peau que nous rencontrons la mouche, cette vieille connaissance, c'est par la peau que nous la *pensons.* Parvenus à ce point essentiel de la démonstration, évo-

quons le magnifique texte de M. Serres qui, dans son effort pour déployer le corps et le ramener toujours à une globalité, explique comment l'âme, comment la connaissance impriment l'épiderme :

> *Nous sommes revêtus de cette cire molle, chaude, miroir terni, surface gauche rayée, piquetée, diverse, où l'univers se reflète un peu, où il écrit, où le temps trace son passage* [...]. *La peau reçoit le dépôt des souvenirs, stock de nos expériences imprimées là, banque de nos impressions, géodésiques de nos fragilités. N'allez pas chercher loin, ni dedans la mémoire : la peau se grave tout autant que la surface du cerveau, tout autant écrite, peut-être de même façon.*[31]

Et un peu plus loin : « Le Je pensant frémit le long de l'échine, je pense partout »[32].

Si la formulation est belle, elle nous permet surtout d'entrer dans l'espace sensoriel de la mouche pour en préciser les contours. Celle-ci se perçoit, nous l'avons dit, par la vue et la peau. La mouche décrit un espace visuel et tactile, sachant que des expériences passées ajouteront à sa fiction un zigzag et un bourdonnement caractéristiques, sinon les odeurs qu'inspirent nécessairement les natures mortes. L'insecte s'adresse aux capteurs tactiles de la peau et s'il concerne la main – cette main qui le chasse – ou les doigts, c'est par l'intermédiaire de ces capteurs tactiles. En ce sens, l'espace que la mouche décrit n'est ni *manuel* ni *digital* au sens où l'entend G. Deleuze[33] lorsqu'il définit deux modes de subordination de la main à l'œil, mais peut fort bien relever de l'*haptique*, c'est-à-dire d'une fonction autonome du regard. L'œil sollicité par la fiction texturale rechercherait alors sur la peau un « lieu de connaissance » pour la mouche, ce *« lieu de connaissance »* que le cerveau, aux dires de M. Serres, peut ainsi concentrer localement[34].

On cherche un nom à cet espace sensoriel spécifique, à la fois visuel et tactile, où le tactile cependant ne concerne ni la main ni les doigts ni les muscles, mais, plus précisément, s'adresse aux capteurs de la peau. On s'aperçoit tout d'abord que cette alliance des sens proposée par la mouche ne nous est pas tout à fait étrangère et trouve à s'exploiter dans l'expérience quotidienne. Dans *La Dimension cachée*, Hall constate en effet que le visuel et le tactile ne sont guère isolables dans la perception : « Les expériences tactiles et visuelles de l'espace sont si intimement associées qu'il est impossible de les séparer »[35]. Il cite le psychologue J. Gibson qui, établissant la même connivence des deux sens dans le monde naturel, voit dans leur investigation active la possibilité d'une plus grande richesse sensorielle. Le toucher est notre sens le plus personnel, continue l'anthropologue, et lorsque l'artiste sollicite le toucher en même temps que la vue, « l'expérience de l'espace est rendue dans sa plénitude »[36]. Et ces apports croisés nous amènent à accorder un intérêt supplémentaire à la mouche peinte qui, lorsqu'elle construit son espace tactilo-visuel, prend son modèle dans l'expérience immédiate et manifeste en fait un souci de la ressemblance. En somme, et n'en déplaise à Georges Braque, qui voyait dans la perspective scientifique un renoncement à l'expérience globale de l'espace[37], la mouche témoignerait au contraire, et sans attendre l'avènement de la peinture moderne, d'un effort pour restituer cette expérience « dans sa plénitude ».

Mais il y a plus. Si l'on rencontre la mouche par la peau, par une disposition du regard à situer la mouche sur la peau, alors cette perception n'est pas sans incidence pour la statut épistémologique des instances en présence. « L'espace tactile soumet le corps du percevant à l'objet perçu, alors que la vue tient à distance l'objet »[38], explique J. Lupien. À lire la sémioticienne, on s'aperçoit que la tactilité de l'espace tend à accorder la prérogative à la mouche, à nous soumettre à elle, nous livrant à une *perception passive* : on ne touche pas une mouche, c'est à elle que revient le loisir de nous toucher.

Rencontrer une mouche, c'est subir son *contact*. La mouche fait effraction dans la sphère intime et cette proximité appelle nécessairement une connotation affective et charnelle particulière. E.T. Hall observe que la *distance intime* dispose aux relations les plus engagées, aux relations sexuelles ou à la lutte, à l'agression ou à la protection. La connotation affective de la rencontre s'explique en outre par le caractère *proprioceptif* de la peau qui, loin de se réduire à l'épiderme, à un simple dehors du corps, s'impose telle une interface entre ce dehors et l'intimité de l'être. Les affects affluent enfin, sous l'élégante plume de M. Serres, lorsque celui-ci fait de la peau un dépôt de souvenirs, une « banque de nos impressions » et une géodésie « de nos fragilités ».

Pourtant, cette compétence mnésique et émotionnelle de la peau serait d'un moindre intérêt si l'objet n'était une mouche peinte. D'autres objets de la peinture, d'autres bêtes s'approchent-ils si près de nous qu'ils suggèrent le contact ? La question est à vrai dire sans importance car les

choses qui enfreindraient ainsi notre sphère intime en profitant de leur petite taille n'auraient jamais un contact aussi suggestif et pour tout dire désagréable. Lorsqu'elle profite des compétences affectives de la peau, la mouche déploie un univers axiologique extrêmement vaste et puissant.

Déplaisante mais complexe

Dans une perspective historique et iconographique, D. Arasse[39] a étudié diverses occurrences de la mouche des XVe, XVIe et XVIIe siècles, toutes érigées en *emblème* de l'effet iconique, et concède une certaine difficulté à les interpréter pour accorder à l'insecte un contenu immuable ou en suivre les variations au gré du contexte. Ainsi que l'a montré Panofsky, la mouche apparaît souvent dans un contexte religieux, dans les *Crucifixions,* par exemple. Et lorsqu'elle se pose sur un crâne, tel celui du Guerchin dans son *Et in Arcadia ego*, Arasse y voit un *Memento mori*, une prière à l'intention des vivants et des morts. Animal funeste qui se nourrit de cadavres, transmet les maladies et en particulier la peste comme le croyait Pline l'Ancien, la mouche assume donc une valeur morale et accorde nécessairement au tableau un statut de *vanité*. Instruite de multiples représentations, de mille récits et de peurs ataviques, la figure de la mouche est en tout cas saturée de *valeurs dysphoriques* qui, loin d'épuiser sa signification, lui donnent seulement son fond le plus sombre.

La mouche est-elle laide ? Serait-elle belle ou laide dans la nature que l'œuvre d'art la rendrait belle par surcroît, comme l'explique R. Thom[40] sur une idée déjà instruite par Aristote et G. Deleuze, avec ce paradoxe selon lequel un champ de bataille est repoussant alors qu'un tableau représentant ce même champ de bataille peut être beau. Mais un autre élément vient encore tempérer ces valeurs négatives car, en mobilisant autant de talent de la part du peintre que d'imagination pour qui la regarde, la déplaisante bestiole nous entraîne aussi dans l'infiniment petit pour appeler la figure cognitive du *sublime* chère à Lyotard. Ainsi, et même si la dysphorie prévaut encore, faut-il lui associer des *prégnances négatives* et *positives*, la répulsion et l'attraction, en tout cas une certaine ambiguïté sémantique.

L'apport de R. Thom se révélerait en tout cas essentiel à la compréhension du fonctionnement de la mouche peinte qui incarne, avec insistance, le conflit entre le *local* et le *global*[41], le global donné par le contour et le local qui vient du statut de *détail* de l'insecte. En effet, dans son effort pour commander l'organisation du tableau, la mouche y investit ses prégnances propres, son espace sensoriel et affectif spécifique qu'elle concentre en un point. Cette stratégie du *local* contre le *global*, où toutes les valeurs sont catégorisées selon les deux niveaux, le local gouvernant finalement l'ensemble du dispositif, s'incarne dans les concepts tensifs d'intensité et d'étendue. Elle oppose alors le schéma fondé sur l'intensité de la vaillante mouche au schéma déployé dans l'étendue du tableau tout entier.

Conclusion : l'organique

Si les animaux ne sont pas nos inférieurs, les animaux peints ne sont jamais des figures secondaires parce qu'en mêlant le tactile et le visuel, avec toute la variété qu'offrent leurs dimensions, leurs poils et leurs plumes, ils témoignent nécessairement d'un souci de représenter la plénitude de l'espace, ce que je vois et ce que je touche, intimement mêlés. Si l'hommage vaut pour la gent animale tout entière, il faudrait adresser une marque d'estime particulière à la mouche, acmé de l'effet iconique, instigatrice de savants jeux visuels, militante du local contre le pouvoir global et, surtout, minuscule porteuse de vastes univers de sens.

Pour conclure ce parcours dans le sillage zigzagant du vaillant diptère, modérer ses valeurs par trop négatives et moderniser son contenu sémantique, l'idée serait de le créditer d'une connotation *organique*, c'est-à-dire biologique supplémentaire. La mouche fertilise les fleurs mais grignote aussi les fruits qu'elles deviennent. Médiatrice essentielle du cycle de la vie, elle permet la vie mais amène la mort et la prédation. La mouche nous intègre au cycle de la vie, nous oblige à nous penser comme chair, la chair qui, selon Husserl, se définit dans son rapport à une autre chair pour engendrer ce que P. Ricœur, dans sa relecture d'Husserl, désigne par *nature commune*[42]. Et c'est là que nous découvrons l'ultime connotation de la mouche peinte qui, se donnant toujours dans la plus extrême proximité corporelle, nous met au contact de l'autre, procède à cet *appariement* de la chair et nous rappelle à une *nature commune*. Ainsi fait-elle de l'*esthésie* l'expérience d'une chair partagée, oublieuse de toute distinction catégorielle et simplement périssable. Porteuse de ces valeurs biologiques ou morales, la fine mouche dévoile les mécanismes d'un univers qui nous traque mais nous prête vie.

Notes

1. Cette recherche a été réalisée grâce au soutien du Centre d'étude sur les lettres, les arts et les traditions (CÉLAT) de l'Université Laval, dans le cadre d'un séjour postdoctoral. Je remercie le CÉLAT de son appui.
2. Ces animaux sont évoqués en différents endroits dans l'œuvre de Deleuze. Pour leur enseignement en termes d'habitat, on se reportera par exemple à G. Deleuze et F. Guattari, 1991 : 174.
3. D. Arasse, 1992 : 79.
4. Détrempe sur huile, 29,2 x 20,3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art. Selon une tradition rapportée par Arasse, le modèle serait Denys le Chartreux qui, dans son *De Venustate mundi*, décrit le monde comme une hiérarchie de beautés dont le degré le plus humble est représenté par les insectes, ce qui serait une possible explication de la présence de la mouche. Voir à ce sujet Arasse, 1992 : p. 84-85.
5. J. Ninio, 1996 : 61-62.
6. *Ibid*., p. 62.
7. Ce point est développé dans J. Ninio, 1996 : 117.
8. On se reportera tout particulièrement, pour ce rapport à la distance, à M. Carani, 1996 : 37-49.
9. L'expression est tirée de U. Eco, 1999 : 364.
10. J. Fleming, 1994 : 58.
11. Voir à ce sujet la typologie du Groupe μ dans son *Traité du signe visuel*.
12. D. Arasse, 1992 : 80.
13. Également intitulée *La Vierge à l'enfant*, 1473, détrempe sur bois, 36,5 x 23,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.
14. Bois, 37,5 x 26 cm, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
15. *Cf.* M. Milman, 1986 : 36.
16. R. Barthes décrit l'effet de sens du détail photographique, appelé *punctum,* et l'associe au « noème " ça a été " » (1980 : 126).
17. Voir à ce sujet J.-P. Vidal, 1994 : 19.
18. U. Eco, 1999 : 365.
19. D. Arasse qui rapporte cette anecdote, en dénie aussitôt l'authenticité : l'invention d'un tel motif pictural ne serait pas florentine (1992 : 79).
20. U. Eco, 1999 : 364.
21. Dans *Anthropologie* (Paris, Vrin, 1964, p. 34), cité par L. Stephan, 1991 : 17.
22. *Ibid*., p. 18.
23. Dans M. Randall, 1994 : 69.
24. *Ibid*.
25. Je me permets de reporter le lecteur à A. Beyaert, 2002a.
26. R. Barthes, 1980 : 80-72.
27. *Ibid*., p. 93.
28. *Ibid*., p. 77.
29. Dans *Figures du corps* (à paraître).
30. Voir à ce sujet A. Beyaert, 2001 : 15-37 et 2002b : 99-110.
31. M. Serres, 1998 : 90.
22. *Ibid*., p. 91.
33. G. Deleuze, 1984 : 99-100.
34. M. Serres, 1998 : 91.
35. E.T. Hall, 1978 : 82.
36. *Ibid*., p. 83.
37. *Ibid*.
38. J. Lupien, 1991 : e12.
39. Voir *Le Détail…*, chap. II, détails 5 : mouches.
40. R. Thom, 1990 : 79-80.
41. Dans son *Apologie du logos*, nous reportons tout particulièrement le lecteur au chapitre intitulé « Local et global dans l'œuvre d'art », p. 72-89.
42. Prenant la suite d'Husserl, P. Ricœur a souligné l'importance de l'*appariement* de la chair dans l'établissement d'une *nature commune* : « la notion de chair, dit-il, n'est élaborée que pour rendre possible l'appariement (*Paarung*) d'une chair à une autre chair, sur la base de quoi une nature commune peut se constituer » (1990 : 373).

Références bibliographiques

ARASSE, D. [1992] : *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion.

BARTHES, R. [1980) *: La Chambre claire, Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil.

BEYAERT, A. [2001] : « Esthésie et Émotion. À propos d'*Un chien* de Goya », *Les Nouveaux Actes sémiotiques*, nos 73-74 ;

———— [2002a] : « Symétrie et dissymétrie, de la nécessité des mélanges », *Visio,* vol. 6, no 2 ;

———— [2002b] : « Henri Matisse, autour de la fenêtre », *Semiotica,* 141, 1/4.

BOUTANG, P.-A., M. PAMART *et al.* [1995] : *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (entretien-3 vidéocassettes), Paris, Montparnasse Multimédia.

CARANI, M. [1996] : « La sémiotique visuelle, le plastique et l'espace du proche », *Protée*, vol. 23, no 2.

DELEUZE, G. [1984] : *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, La Différence.

DELEUZE, G. et F. GUATTARI [1991] : *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Minuit.

ECO, U. [1999] : *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Grasset.

FLEMING, J. [1994] : « Trompe-l'œil, *crypsis* et techniques de représentation », *Protée*, vol. 22, n° 3.

FONTANILLE, J. et C. ZILBERBERG [1998] : *Tension et Signification*, Liège, Mardaga.

GROUPE μ [1992] : *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil.

HALL, E.T. [1978] : *La Dimension cachée*, Paris, Seuil.

KANDINSKY, W. [1926] : *Point-ligne-plan, Contribution à l'analyse des éléments picturaux*, trad. de S. et J. Leppien, Paris, Denoël, 1970.

LE BRETON, D. [1990] : *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, P.U.F., 1998.

LUPIEN, J. [1991] : « Perception polysensorielle et langage pictural », *Degrés*, no 67.

MILMAN, M. [1986] : *Architectures peintes en trompe-l'œil*, Paris, Skira.

NINIO, J. [1989] : *L'Empreinte des sens*, Paris, Odile Jacob, 1996.

PANOFSKY, E. [1953] : *Early Netherlandisch Painting. Its Origin and Character*, t. I, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

RANDALL, M. [1994] : « Le faux et le vraisemblable : le cas du faux Chanel », *Protée*, vol. 22, no 3.

RICŒUR, P. [1990] : *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

SCHILDER, P. [1950] : *L'Image du corps. Étude des forces constructives de la psyché*, trad. de F. Gantheret et P. Truffert, Paris, Gallimard, 1958.

SERRES, M. [1985] : *Les Cinq Sens*, Paris, Hachette, 1998.

STEPHAN, L. [1991] : « Le vrai, l'authentique et le faux », *Cahiers du musée national d'art moderne*, no 36.

THOM, R. [1990] : *Apologie du logos*, Paris, Hachette.

VIDAL, J.-P. [1994] : « Le lecteur comme simulacre : *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont », *Protée*, vol. 22, no 3.

Peirce et la clinique
Michel Balat – page 9

Cet article présente les principaux concepts dont nous avons pu montrer jusqu'ici l'efficience dans la théorie psychanalytique. Tous sont tirés de l'œuvre de Peirce, sa phanéroscopie et sa sémiotique. Leur justification peut être trouvée dans nos différents ouvrages. Nous tentons à travers eux une articulation propre au champ de la clinique. Nous proposons une nouvelle idée, celle de forme-émergente ou forme-rythme afin de rendre compte de l'impossibilité de considérer la forme comme un objet défini. Il nous semble que cela peut constituer une avancée dans la prise en compte de la logique du vague de Peirce.

This paper presents the main concepts of which we have shown so far the efficiency in psychoanalytical theory. They have been drawn from Peirce's writings, his phaneroscopy and semiotics ; one can find their justification in our own works. Through these concepts, we are trying to offer a suitable articulation for the field of clinic. To account for the impossible consideration of the form as a precise object, we propose a new idea : the emerging form, or rhythm form. This may well constitute a progress in the understanding of Peirce's logic of vagueness.

Du possible à l'existant par le discours
Gérard Deledalle – page 25

Le problème de la clinique n'est pas seulement celui de la théorie et de la pratique, c'est celui des catégories interprétatives, de leur nature et de leur jeu. Ce que je veux montrer ici, en m'inspirant de C. S. Peirce, est que la catégorie figée en discours détermine les actes qui la « réalisent » dans des situations données en faisant passer le possible à l'acte. Comme Aristote, mais d'une autre manière (moderne et scientifique), en donnant au possible une existence.

The objective approach in psychology is not just to choose between theory and practice. It is a philosophical choice of interpretative categories. If one relies on Peirce's semiotics, the basic category of Thirdness in discourse determines concrete items or tokens in helping possibility (Firstness) to be realized in second existential cases (Secondness). It is a modern (and scientific) way of expressing Aristotle's theory.

Proposition de modélisation peircienne de la sémiose du bébé
Pierre Delion – page 31

À partir des conceptions du fondateur de la sémiotique, C. S. Peirce, une modélisation de la sémiose du bébé est proposée afin de penser les processus interactifs entre un bébé et ses parents de telle façon que, dans les cas d'apparition de symptômes psychopathologiques, une compréhension des mécanismes en cause dans l'origine de ces symptômes soit tentée pour en déduire des interprétations « utiles » au bébé et à sa famille. Pour ce faire, les principaux concepts de la sémiotique peircienne (objet/*representamen*/interprétant, priméité/secondéité/tiercéité) sont rappelés et articulés avec les trois niveaux décrits dans les interactions précoces bébé-parent (interactions comportementales/interactions affectives/interactions fantasmatiques). Une histoire clinique de bébé présentant une insomnie rebelle s'enracinant dans une histoire familiale complexe permet de figurer les intérêts, les mécanismes et les hypothèses d'une telle proposition.

From the conceptions of the founder of semiotics, C. S. Peirce, we propose a modelisation of the semiosis of the baby in order to study the interactive processes which occur between a baby and parents, so that when psychopathological symptoms appear, there can be an attempt to understand the mechanisms at stake in the origin of the symptoms so as to deduce " useful " interpretations for the baby and his family.

Gisement pour la singularité
Francesca Caruana – page 45

Au contact d'œuvres d'art, nous sommes enclins le plus souvent à interroger les significations possibles contenues dans les sujets représentés. La question se pose de savoir comment ces sujets, fussent-ils non figuratifs et adoptant de multiples formes de présentation, résorbent la nécessité d'être exprimés. La sémiotique de Peirce fournit des éléments de compréhension lorsqu'on aborde le processus de création. Il est lié aux surgissements de signes, empreintes corporelles originaires de notre organisation psychique, qui sont eux-mêmes travaillés par le musement, flot ininterrompu de nos pensées. L'inscription produite dans le moment de création est une rupture du musement

« esthétique », rupture dont le caractère temporel dénote une importance identique à celle vécue dans la cure. En ce sens, l'inscription est première et fait retour sur un principe associatif inconscient, disponible *hic et nunc*. Ce principe lui est second puisque émergé par coupure dont la continuité s'exerce en révélant singularités et idiolectes plastiques.

With works of art, we are often inclined to question the possible meanings of the represented subjects. While adopting various forms of presentation, one may wonder how these subjects, even non-figurative, can gradually reduce the necessity of being expressed. Peirce's semiotics provides a few elements to better understand the creative process. This process is linked with the outpouring of signs which are corporal prints that originate from our psychic organization and are worked by musement, an uninterrupted stream of our thoughts. The inscription produced at the moment of creation is a rupture of the " æsthetic " musement, a rupture whose temporal nature denotes an importance that is identical to the rupture experienced in the cure. In that sense, the inscription is first and reverts to an unconscious associative principle, available *hic et nunc*. This principle is second to it since it has been emerged by a cut whose continuity shows itself by revealing singularities, and plastical idiolects.

L'effacement radical.
Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli
Bertrand Gervais – page 63

Nous analysons dans cet article *L'Attente l'oubli* de Maurice Blanchot, tentant de montrer comment s'y articulent les liens de la mémoire et de l'oubli. La métaphore du labyrinthe nous permettra d'illustrer le concept de musement, proposé initialement par C. S. Peirce, et nous servira à comprendre comment des souvenirs peuvent être perdus puis récupérés, si tant est qu'ils puissent l'être. Le narrateur de *L'Attente l'oubli* est dans une relation presque clinique avec cette femme qu'il veut aider. Or, il doit apprendre, s'il veut récupérer le fil de ses souvenirs, à ne pas écouter ce qu'elle lui dit, à ne pas s'arrêter aux mots qu'elle énonce et à leur signification, mais à écouter au-delà des mots, là où le ton devient signifiant. C'est dans la tonalité que se cache la vérité de l'être.

In this article, we will analyze Maurice Blanchot's *L'Attente l'oubli*, trying to show how, in this text, the acts of remembering and of forgetting are tightly intertwined. The Labyrinth, as a metaphor capable of illustrating how C. S. Peirce's concept of musement works, will help us explain how memories can be forgotten and how they can be retrieved, insofar as that is possible. In Blanchot's text, the narrator and the woman he is helping remember are caught in an almost clinical relationship, where the thread enabling them to find some sort of coherence, is that which leads them to the deepest of losses. One must learn to listen not to words and their meaning, but to tones, for therein lies the truth.

Lecture et musement
Alain Freixe – page 73

Qu'est-ce que lire, sinon laisser le « musement » se présenter au lecteur, travaillé par les signes du livre ? L'auteur reprend ici quelques concepts fondamentaux de la sémiotique pour nous conduire sur ce chemin des signes, ces mots par lesquels le poète laisse entrevoir le musement « fragile » qu'ils auront libéré.

What is reading, except letting " musement " appear to the reader, worked by the signs of the book ? The author takes up a few fundamental concepts of semiotics to lead us to this path of signs, the words by which the poet lets us catch a glimpse of the " fragile " musement that they will have freed.

Introduction au pragmatisme en psychiatrie
Jean Oury – page 77

Dans cette introduction au pragmatisme en psychiatrie, c'est du pragmatisme de Peirce qu'il s'agit, celui que ce dernier définit comme la « logique de l'abduction », et de la psychiatrie en continuelle construction, celle dont un autre nom est la « psychothérapie institutionnelle ». Autour des problèmes concrets de la clinique de La Borde dont il est le médecin-directeur, l'auteur nous présente différentes conceptions permettant d'approcher le pragmatisme, le « pragmaticisme », comme « l'arrière-pays », la « décision », la « justification ».

This introduction to pragmatism in psychiatry deals with Peirce's pragmatism, that he defines as the " logic of abduction ", and with psychiatry in continuous construction, also known as " institutional psychotherapy ". From the concrete problems of the clinique La Borde, of which he is the Director, the author suggests different conceptions to help approach pragmatism, or " pragmaticism ", namely the " hinterland ", the " decision ", the " justification ".

HORS DOSSIER

Pour une définition sémiotique
du discours humoristique
Christian Morin – page 91

L'humour demeure par nature insaisissable et continue pourtant à soulever certaines questions. Cet article propose un éclairage sémiotique sur ces questions visant à montrer que ce type de discours n'est pas que superficiel. La définition présentée s'appuie donc tant sur la forme du contenu, des structures de surface aux structures profondes, que sur la forme de l'expression, le tout étant englobé par la composante énonciative.

Humour remains naturally elusive, yet it continues to raise certain questions. This paper proposes a semiotic examination of these questions in order to show that this type of discourse is not entirely superficial. The definition presented here is thus based on the form of the content, on both surface structures and deep structures, as well as on the form of the expression, all of which are included in the enunciative component.

Le monde de la mouche
Anne Beyaert – page 99

L'étude tâchera de montrer que la mouche du tableau réclame une distance particulière. La mouche rapproche ainsi le corps énoncé et le corps énonçant, obligeant ce dernier à une observation attentive des formes et des textures et l'amenant à privilégier les informations affectives. La mouche s'interpose ainsi entre les deux corps, conçus comme chairs et, imposant sa propre représentation des valeurs, fait de l'*esthésie* l'expérience d'une chair dysphorique.

The article seeks to show that the painted fly calls for a particular distance. The fly binds together the enunced body and the enuncer's body, forcing the latter to carefully observe forms and textures that will set forth emotional information. The fly places itself between both bodies imagined as flesh, and thus imposes its own representation of values, turning the experience into that of a dysphoric flesh.

Michel Balat

Michel Balat est psychanalyste et maître de conférences de sémiotique et psychologie à l'Université de Perpignan. Il a récemment publié *Des fondements sémiotiques de la psychanalyse* (L'Harmattan, 2000) ; *Psychanalyse, logique, éveil de coma* (L'Harmattan, 2000). Il est aussi l'auteur, en coll. avec G. Deledalle et J. Deledalle-Rhodes, de *L'Homme et ses signes* (Mouton de Gruyter, 1992); il traduit, toujours en coll. avec G. Deledalle et J. Deledalle-Rhodes, *À la recherche d'une méthode* de C. S. Peirce (P.U.P., 1993).

Anne Beyaert

Anne Beyaert enseigne la sémiotique visuelle à l'Université de Limoges (France). Critique d'art, elle a aussi publié une trentaine d'articles de sémiotique centrés sur l'art du XXe siècle et les médias (photojournalisme, image numérique). Elle prépare un ouvrage sur le portrait d'aujourd'hui.

Francesca Caruana

Francesca Caruana est artiste-plasticienne, maître de conférences en arts plastiques et en sciences de l'art à l'Université de Toulouse II Le Mirail. Formée aux beaux-arts, elle n'a jamais abandonné sa *pratique plastique* dont la forme est actuellement l'installation ou les montages de pièces en volume. Les travaux de recherche menés dans le cadre universitaire sont motivés par une *approche sémiotique de l'interprétation de l'art*. Invitée comme artiste-intervenante à l'Université ou à l'École d'art de Nouméa (Nouvelle-Calédonie), elle prépare actuellement un ouvrage sur l'art *kanak* et ses travaux s'orientent vers une clarification des positions interprétatives, adoptées aux arts « exogènes ».

Gérard Deledalle

Professeur émérite des universités, Gérard Deledalle a introduit la philosophie américaine en France. Il eut le privilège de connaître et de correspondre avec les plus grands : John Dewey et tous ses disciples pédagogues dont Kilpatrick qui inventa la pédagogie des centres d'intérêt ; Herbert Schneider, successeur de Dewey à l'Université Columbia à New York, et dont Gérard Deledalle fut l'assistant ; Sidney Hook, avec qui il travailla à l'Université de New York ; Roy Wood Sellars, le promoteur, avec Santayana, du réalisme critique, qui préfaça son *Histoire de la philosophie américaine* parue aux P.U.F. en 1954 ; Max Fisch, le père des études peirciennes, qui préfaça sa biographie de Peirce (*Charles S. Peirce, An Intellectual Biography*). On doit à l'auteur de nombreux ouvrages et articles sur la philosophie américaine, John Dewey et C. S. Peirce.

Pierre Delion

Pierre Delion est docteur en médecine (1976) et en sémiotique (1998), psychiatre des hôpitaux (1979), psychanalyste et praticien hospitalier (2001). Il est habilité à diriger des recherches (1999) et à enseigner comme professeur des universités. Il dirige depuis 1984 un service public de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent (Angers/France). Il a développé ses travaux de recherches autour de trois grands axes : l'enfant autiste, les institutions thérapeutiques et le bébé. Il est l'auteur de nombreuses publications et de treize ouvrages, dont les plus significatifs sont : *Séminaire sur l'autisme et la psychose infantile* (Erès, 1997), *Le Bébé à risque autistique* (Erès,1998), *L'Enfant autiste, le bébé et la sémiotique* (P.U.F., 2000), *La Souffrance psychique du bébé* (Éd. Sociales françaises/La vie de l'enfant, 2002), *Actualité de la psychothérapie institutionnelle* (Matrice, 1994).

Alain Freixe

Alain Freixe enseigne les lettres au Lycée Renoir de Cagnes-sur-mer (France). Il aime à musarder entre philosophie et poésie. Membre du plusieurs comités et associations, il a publié de nombreux ouvrages, entre autres *Où suffit la lumière*, Cahiers Froissart, 1989 (Prix Roger-Lucien Geeraert) et *Comme des pas qui s'éloignent*, Éd. de l'Amourier, 1999 (Prix Louis-Guillaume 2000 – prix du poème en prose). Sa dernière publication : *Pas une semaine sans Madame*, en coll. avec R. Monticelli, ill. de J.-J. Laurent, Éd. de l'Amourier, 2002. Il publie également poèmes, articles et notes de lecture dans plusieurs revues (*La Sape*, *Friches*, *Les Cahiers de l'Archipel*, *Lieux d'être*, *Jalons*, *Arpa*, *Europe*, etc.).

Bertrand Gervais

Bertrand Gervais est professeur titulaire au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Ses travaux portent sur la lecture littéraire et les nouvelles expériences du texte, les théories de l'imaginaire et la littérature américaine. Il est l'auteur de quelques essais dont *Donald Barthelme. Critique*

de la vie quotidienne (Belin, 2002) et *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine* (XYZ, 1998). Ses articles ont paru dans de nombreux collectifs ainsi que dans *Études littéraires*, *La lecture littéraire*, *New Literary History*, *Poétique*, *Protée*, *RS/SI*, *Sources*, *Voix et images,* etc.

Paul Lussier

Paul Lussier pratique le dessin, la peinture, la lithographie, l'eau-forte et, plus récemment, l'estampe numérique. Diplômé de l'École des beaux-arts de Montréal, il est professeur à l'Université du Québec à Chicoutimi depuis 1978. Boursier à plusieurs reprises, il compte une vingtaine d'expositions solos, six expositions en duo et plus de 60 expositions de groupe. Ses œuvres se retrouvent dans plusieurs collections privées et publiques. Il est commissaire et directeur artistique de plusieurs événements (trois Symposiums à Baie-Saint-Paul et cinq éditions de la Biennale d'Alma) et il est membre de plusieurs jurys et comités d'exposition pour le ministère des Affaires culturelles, l'Intégration des arts à l'architecture, la Bourse Alcan, le Symposium de l'art contemporain de Baie-Saint-Paul et le Comité d'acquisition de la Collection Prêt d'œuvres d'art du Musée du Québec. Conférencier à plusieurs reprises au Québec et en Europe, il a signé de nombreux articles dans des catalogues d'expositions ou dans des revues d'art.

Christian Morin

Christian Morin est professeur de littérature au Cégep de Sainte-Foy (Québec). Il a cosigné, avec L.-M. Magnan, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois* (Nuit blanche éd., 1997) et *100 Pièces du théâtre québécois qu'il faut lire et voir* (à paraître aux Éd. Nota bene). Sa thèse de doctorat soutenue à l'Université Laval au printemps 2000 s'intitule *Fonctionnement du discours humoristique et supercherie littéraire chez Gary/Ajar, analyse sémiotique.*

Jean Oury

Considéré comme un géant de la psychiatrie contemporaine, Jean Oury est directeur de la clinique de La Borde à Cour Cheverny en France. Cette clinique, unique en son genre, a été et est encore le lieu le plus actif dans l'élaboration de la théorico-pratique psychiatrique référée à la psychothérapie institutionnelle. Psychiatre et psychanalyste, spécialiste de la psychose, Jean Oury a travaillé avec Jacques Lacan pendant plus de 20 ans, et particulièrement dans le cadre de l'*École freudienne* dont il fut l'un des principaux membres, participant à cette aventure du « retour à Freud ». Il a notamment publié *Psychiatrie et psychothérapie institutionnelles* (Payot, 1976 ; rééd. Champ social, 2001).

PROCHAINS NUMÉROS (titres de travail)

Volume 31, nº 1 : La transposition générique

Volume 31, nº 2 : Cinéma

Volume 31, nº 3 : Lumière(s)

Les personnes qui désirent soumettre un projet de dossier ou encore un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un des dossiers à venir sont priées de faire parvenir leur texte dans les meilleurs délais à la direction de *Protée*.

DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

Volume 22, nº 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.
Volume 22, nº 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.
Volume 22, nº 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.
Volume 23, nº 1 : La perception. Expressions et Interprétations.
Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauvert et Adel G. El Zaïm.
Volume 23, nº 2 : Style et sémiosis. Responsable : Andrée Mercier.
Volume 23, nº 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.
Volume 24, nº 1 : Rhétoriques du visible. Responsables : Groupe µ (F. Édeline et J.-M. Klinkenberg).
Volume 24, nº 2 : Les interférences. Responsables : Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis.
Volume 24, nº 3 : Espaces du dehors. Responsable : Charles Grivel.
Volume 25, nº 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma. Responsable : Lucie Roy.
Volume 25, nº 2 : Musique et procès de sens. Responsables : Ghyslaine Guertin et Jean Fisette.
Volume 25, nº 3 : Lecture, traduction, culture. Responsable : Rachel Bouvet.
Volume 26, nº 1 : Interprétation. Responsable : Louis Hébert. (Épuisé).
Volume 26, nº 2 : Faire, voir, dire. Responsable : Christine Palmiéri. (Épuisé).
Volume 26, nº 3 : Logique de l'icône. Responsable : Tony Jappy.
Volume 27, nº 1 : La Mort de Molière et des autres (en coll. avec la revue Assaph de l'Université de Tel-Aviv).
Responsables : Patrice Pavis, Eli Rozik et Rodrigue Villeneuve.
Volume 27, nº 2 : La Réception. Responsables : Emmanuel Pedler et Josias Semujanga.
Volume 27, nº 3 : L'Imaginaire de la fin. Responsables : Anne Élaine Cliche et Bertrand Gervais.
Volume 28, nº 1 : Variations sur l'origine. Responsable : Jacques Cardinal.
Volume 28, nº 2 : Le Silence. Responsables : Marie Auclair et Simon Harel.
Volume 28, nº 3 : Mélancolie entre les arts. Responsables : Marie Fraser et Johanne Lamoureux.
Volume 29, nº 1 : La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité. Responsables : Eric Landowski et Gianfranco Marrone.
Volume 29, nº 2 : Danse et Altérité. Responsables : Michèle Febvre, Isabelle Ginot et Isabelle Launay.
Volume 29, nº 3 : Iconoclasmes : langue, arts, médias. Responsables : Jocelyn Girard et Michaël La Chance.
Volume 30, nº 1 : Les formes culturelles de la communication. Responsable : Emmanuel Pedler.
Volume 30, nº 2 : Sémiologie et herméneutique du timbre-poste. Responsable : David Scott.
Volume 30, nº 3 : Autour de Peirce : poésie et clinique. Responsable : Michel Balat.

FORMULE D'ABONNEMENT – 1 an / 3 numéros

Veuillez m'abonner à **Protée**. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ___ nº ___.

VERSION IMPRIMÉE ❑ VERSION ÉLECTRONIQUE (cédérom annuel) ❑

Individuel		**Institutionnel**	
Canada	29$ (étudiants 15$ - joindre une pièce justificative)	Canada	34$
États-Unis	34$	États-Unis	44$
Autres pays	39$	Autres pays	49$

Nom _____

Adresse _____

Adresse électronique _____

Expédier à Protée, département des arts et lettres,
Université du Québec à Chicoutimi
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens ; mandat-poste en dollars canadiens. TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites*. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser 80 pages de la revue (soit un maximum de 10 contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

   A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.

   A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :

   Benveniste, É. [1966] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.

   Greimas, A. J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1997) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « Document Word » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF (300 ppp).
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.